

اليربوعو

كتب جبرا ابراهيم جبرا
(مع تواريخ الطبعات الاولى)

١ - الكتب الموضوعة

النقد :

- الحرية والطوفان . بيروت ١٩٦٠ .
- (Art in Iraq to-day) . لندن ١٩٦١ .
- الرحلة الثامنة . بيروت ١٩٦٧ .
- الفن العراقي المعاصر . بغداد ١٩٧٢ .
- جواد سليم ونصب الحرية . بغداد ١٩٧٤ .
- النار والجوهر . بيروت ١٩٧٥ .
- يتابع الرؤيا . بيروت ١٩٧٩ .

الرواية :

- صراخ في ليل طويل . بغداد ١٩٥٥ .
- عرق وقصص أخرى . بيروت ١٩٥٦ .
- (Hunters in a Narrow street.) . لندن ١٩٦٠ .
- السفينة . بيروت ١٩٧٠ .
- صيادون في شارع ضيق (ترجمة د. محمد عصفور للنص الانكليزي) . بيروت ١٩٧٤
- البحث عن وليد مسعود . بيروت ١٩٧٨ .

الشعر :

- تموز في المدينة . بيروت ١٩٥٩ .
- المدار المغلق . بيروت ١٩٦٤ .
- لوعة الشمس . بغداد ١٩٧٩ .

٢ - الكتب المترجمة

- قصص من الأدب الانكليزي المعاصر . بغداد ١٩٥٥ .
أدونيس (من «العصن الذهبي») لجيمز فريزر بيروت ١٩٥٧ .
ما قبل الفلسفة ، لهنري فرانكفورت وآخرين ، بغداد وبيروت ١٩٦٠ .
هاملت ، لوليم شكسبير ، بيروت . ١٩٦٠
الأديب وصناعته ، لعشرة نقّاد ، بيروت ١٩٦٢ .
آفاق الفن ، لالكسندر اليوت . بيروت ١٩٦٣ .
الصخب والعنف ، لوليم فوكنر ، بيروت ١٩٦٣ .
في انتظار غودو ، لصموئيل بيكيت ، مثلت ببغداد لأول مرة ١٩٦٦ .
ألبير كامو ، لجرمين بري ، بيروت ١٩٦٧ .
الحياة في الدراما ، لأريك بتلي ، بيروت ١٩٦٨ .
الملك لير ، لوليم شكسبير ، بيروت ١٩٦٨ .
كربولانس ، لوليم شكسبير . الكويت ١٩٧٤ .
الاسطورة والرمز ، لخمسة عشر ناقدًا . بغداد ١٩٧٣ .
قلعة آكسل . لادموند ولسون . بغداد ١٩٧٦ .
عطيل ، لوليم شكسبير . الكويت ١٩٧٨ .
العاصفة . لوليم شكسبير . الكويت ١٩٧٩ .
مكبث . لوليم شكسبير . الكويت ١٩٧٩ .
شكسبير معاصرنا . ليان كوت . بغداد ١٩٧٩ .

فهرست المحتويات

٩	مقدمة
١٣	١ - كامو وعصره
٢١	٢ - صيف جزائري ، ١٩١٣ - ١٩٣٢
٣١	٣ - عشق للحياة ، ١٩٣٢ - ١٩٣٩
٤٧	٤ - ايام الفضب ، ١٩٣٩ - ١٩٤٤
٥٩	٥ - محنة الوحدة ، ١٩٤٤ - ١٩٥٥
٧١	٦ - « عملي لم يبدأ »
٧٧	٧ - شمس الموت السوداء
٨٣	٨ - عالم الفقر
٩٣	٩ - آلهة هذه الارض
١٠٣	١٠ - حكايات رمزية
١٠٩	١١ - امثال منتصف القرن
١١٧	١٢ - الخلق مصححا
١٢٩	١٣ - ابطال عصرنا : ١ - « الغريب »
١٣٥	١٤ - ابطال عصرنا : ٢ - « الطاعون »
١٤٧	١٥ - ابطال عصرنا : ٣ - « السقوط » و « المارق »
١٥٧	١٦ - الموضوعات المتساوية والمسرح
١٦٩	١٧ - الفنتزة الشعرية والمسرح
١٨٣	١٨ - محاورات الذهن

٢٠٧	١٩ - مقالات في التأمل
٢١٥	٢٠ - حياة عبثية
٢٢٩	٢١ - وداعا للمينوتور
٢٣٥	٢٢ - سقوط بروميثيوس
٢٤٩	٢٣ - الصيف الذي لا يقهر
٢٥٥	٢٤ - دور الفنان
٢٧٣	هوامش وملاحظات
٢٨١	المراجع
٢٩٢	الفهرست

مقدمة

في الرابع من كانون الثاني عام ١٩٦٠ توفي الير كامو عن ستة وأربعين عاماً ، ولم يكن قد مر على منحه جائزة نوبل للأدب إلا سنتان . فقد اصطدمت السيارة التي كان ذاهباً فيها الى باريس ، والتي كان يقودها لسرعة كبيرة صديقه ميشيل غاليمار ، بشجرة ضخمة ، فقتل كاتبنا في الحال . وبانتشار النبأ في فرنسا ، ثم خارج فرنسا ، بين قراء كامو في العالم كله ، عمّ الحزن والاضطراب . وجعلت تتواتر المراثي والمقالات في الصحف والاذاعات بأعداد كبيرة . وفي أثناء ذلك كان هو مسجى في نعش في قاعة البلدية في قرية فيلبليمان ، وقد كسي النعش بغطاء رقيق وضع عليه اكليل واحد . ثم نقل النعش تصحبه فئة قليلة من اسرته وأصدقائه الى قرية لورماران ، في جنوب فرنسا ، حيث كان كامو قد قضى الكثير من وقته منذ ان حاز على جائزة نوبل . والذي وقع في روع معظم الناس كان هذا « العبث » الوحشي في موت كامو ، هذه الخديعة السخيفة من الحظ : فقد وجدت في جيبه تذكرة قطار ، مما دلّ على أنه إنما غير قراره في آخر لحظة ، فسافر بالسيارة .

إلا أن الكثيرين من أصدقائه رأوا ما يذكّرهم بحقيقة صفاته لا في مقتله في حادث بشع ، بل في دفنه في مقبرة لورماران بوقار ودونما جعجعة .

بدأت هذا الكتاب قبل منح كامو جائزة نوبل ، و فرغت منه قبل موته بسنة ، اذن فهو يدور حول كاتب وهو في أواسط حياته الادبية . وبعد كتابته لم يصدر لكامو إلا كتاب هام واحد ، هو مسرحيته لرواية دوستويفسكي «المسوسون» (أو «الابالسة») The Possessed . وكانت ثمة اعمال أخرى قيد الانجاز : رواية بعنوان « الانسان الاول » The First Man ، كان كامو يخصصها بمعظم وقته في لورماران ، ومسرحية ، وربما مقال آخر . وعندما رأيت كامو لآخر مرة في لورماران في صيف عام ١٩٥٩ ، كان مليئا بالعزيمة والخطط ، يحلم بالمسرح الذي سرعان ما عيّن مديرا رسميا له . وقد سأله أحد الصحفيين في تلك السنة عما يتمناه ، فأجاب : « يقول نيتشه : اذا ما اشتد زخم القوى المحيية الشافية ، كان للنكبات نفسها وهج كالشمس فتولّد ما تحتاج اليه من تغذية . هذا صحيح . وأنا أعرفه . وكل ما أرجو هو أن تتاح لي هذه القوة وهذا الزخم مرة أخرى ، بين الحين والحين على الاقل » .

غير ان عمل كامو الآن قد تم ، ولذا فان منظور كتاباته قد تغير . لقد أجريت بعض التصحيح على النسخة الاصلية من هذه الدراسة ، إلا أن خطوطها الرئيسية لم تتبدل . إن مقتربي من كتابات كامو أدبي في الدرجة الاولى ، وقد حاولت الا أعطي من التفاصيل البيوغرافية إلا ما يسعف المرء في توضيح بعض الحقائق في كتاباته .

تدور الفصول الاولى على حياة كامو في علاقتها بأدبه . وأما ما تبقى من الكتاب فيبحث أعمال كامو الاولى بالترتيب : رواياته ، مسرحياته ، وأخيرا مجموعات مقالاته . وكل فصل يستهل بعبارة من كتابات كامو وجدت مناسبة لموضوع ذلك الفصل . وأملّي هو أن تعطي هذه العبارات

القارئ فكرة عن أسلوب أدبي تعجز الترجمة - حتى أجودها - عن نقله * .

لقد أعانني عديد من الاصدقاء في تهيئة هذا الكتاب . وقد نلت من الجمعية الفلسفية الامريكية وأخرى من جامعة نيويورك ، ساعدتاني في دراسة مخطوطات ألبير كامو ودفأته غير المنشورة في باريس . وفي باريس كانت مرغريت دوبرين عوناً كبيراً لي في تهيئة مخطوطتي . كما انني اود ان اتقدم بالشكر الجزيل لروث فيلد لما سخت به عليّ من عون صبور بناء لا يقدر .

أما لالبير كامو فأنني مدينة بالكثير : فقد أتاح لي اطلاعاً حراً على مواد كثيرة غير منشورة ، ورحّب بي ترحيب الصديق ، وقرأ مخطوطتي بصبر كثير ، ودقّق الوقائع مع الحذر بالألّا يؤثر في تأويلاتي أو أحكامي النقدية . ولم أقم أخيراً بإعادة النظر في الكتاب - التي لم يكن بدّ منها بسبب وفاته - إلا وفي نفسي حزن عميق .

جرمين بري

في نص الكتاب الانجليزي تعطي المؤلفة هذه العبارات بالفرنسية ، غير انني آثرت المجازفة بترجمتها . (المترجم)

١ | التاريخ الحديث

«آلام الانسانية موضوع هو من الضخامة بحيث لا يعرف احد كيف يعالجه» .

«أتعلم أن ٧٠ مليون اوروبي - بين رجل وامرأة وطفل - قد اقتتلعوا أو نفقوا أو قتلوا ، خلال خمسة وعشرين عاماً ، بين ١٩٢٢ و ١٩٤٧ ؟» (١)
لعل معظمنا اليوم يجيب على هذا السؤال ، بتردد او على مضض ، أن نعم ، ولكن ما أقلّ الذين سيتأملون فيه بذلك الالحاح الدرامي الذي نجده ضمناً في كتابات ألبير كامو .

لقد كان تاريخ اوروبا الحديث موضوع اهتمامه الدائم ، وهو اهتمام شاطر فيه العديد من الكتّاب والمفكرين المعاصرين . ونحن لن نحظى بفهم نافذ لمغزى كتاباته وقيمتها إن نحن فصلناها عن سياق عصرنا التاريخي . لقد عودتنا حربان كبريان في مدى ربع قرن ، والعديد من الثورات ، والنفي الجماعي ، ومعسكرات الاعتقال ، التفكير في الامكانية الدائمة في كل مكان بأن يتعرض اناس من امثالنا للسجن ، والتعذيب ، والموت العنيف . وما عادت تدهشنا الدعاوات الجماهيرية المنظمة وعمليات « غسل الدماغ » . واضحت القنبلة الذرية جزءاً من حياتنا اليومية . قد نرضى بالقول بأننا

نعيش في فترة مقلقة ، ولئن يكن قرننا العشرون ، كما سمّاه البير كامو ، « قرن الخوف » (٢) ، فإن الخوف للكثير منا مخفف ، كما انه ، في معظم الاحيان ، مستكين . بيد ان هذه الصفات التي يختص بها عصرنا كانت لالبير كامو موضوعات فاضحة ، وفضيحة امر استحال عليه ان يراوغه . فكانت قوته كفنان انه رفض ان يكتب شيئا لا يدخل في حسابه انواع القلق الكامنة في جيله ، ولا يعبر عنها تعبيراً مباشراً او غير مباشر .

أخذ الكثيرون يعرفون اسم البير كامو في السنوات التي عقت الحرب العالمية الثانية . وللبعض ممن لم يكن لهم اهتمام خاص بالإنجازات الادبية كان اسمه يعني ذلك المقاتل الشاب النشط في حركة المقاومة السرية ، ومدير جريدة « كومبا » Combat ، الذي راح بعد تحرير فرنسا عام ١٩٤٤ يعبر في افتتاحياته عن تلك الآراء ، وضروب القلق ، والآمال التي كانت مشاعا بينهم . أما للبعض الآخر ، فقد كان كامو مؤلف « الغريب » L'Etranger — رواية قصيرة نشرها عام ١٩٤٢ ، وذاع صيتها على الفور في العالم . وسرعان ما بلغت من الاهمية بحيث غدت من الكتب المقررة للدراسة في برامج الادب الفرنسي في كثير من الكليات والجامعات . ولما صدرت روايته الثانية ، « الطاعون » La Peste ، راجعها الكثير من النقاد ، وحيدوها اجمالا ، في المجلات الادبية ، الاوروبية والامريكية . غير انه لم يبلغ جهوره بالفعل إلا عند صدور كتابه « المتمرّد » L'Homme révolté ، وهو مجموعة مقالات أثارت عواصف من التعليق والجدل . وروايته الثالثة « السقوط » La Chute .

ونحن حتى لو غضضنا النظر عن زوابع الكلام التي ثارت حول كتبه كما ثارت حول كتب اخرى أقل منها قيمة ، فالتنا نرى ان نجاح كامو كأديب كان آتيا ، وعم العالم وإن يكن ضمن حلقات محدودة بعض الشيء من القراء . كان كل كتاب لكامو حدثا ادبيا ، يتوقعونه ويستقبلونه بحرارة في

باريس ، ليناقشوه ويهاجموه وينافحوا عنه ، ثم يترجم في الحال الى لغات كثيرة ، ليصبح من جديد موضوع هجوم ، او مدح ، او تفنيد .

وقد اعترض بعض النقاد ، كهري بير ^(٢) ، على ضرب من التقديس بدا انه يتنامى حول كتابات كامو ، ، فعبّر عن عدم رضاه عن بعض ما قيل فيها ، من ذلك مثلا عبارة وردت على غلاف الترجمة الامريكية لروايته « السقوط » تزعم ان كامو « اعظم اديب حي في اوروبا » . ولكن ما من ريب في ان كامو كان يبدو في الخمسينيات ، على الاقل لكثير من معاصريه ، انه أهم ادباء جيله الاوروبيين . وكانت جائزة نوبل ، التي منحتها عام ١٩٥٧ « لاتتاجه الادبي الهام الذي ينير ، بما فيه من جدّ ووضوح رؤية ، مشكلات الضمير الانساني في عصرنا هذا » ^(٣) اعترافا يبتنا بنوعية كتاباته . ومع ان الجائزة لم تكن الا الذروة المنطقية لسمعته العالمية المتنامية ، فقد اضاف منحها لأديب شاب مثله - اذ كان عمره آنئذٍ اربعة واربعين عاما - بالضبط - المزيد من الوقود الى الجدل المحتدم الذي اشعله كتابه « المتنرد » . أما الجدل فقد كان سياسيا في الاصل اكثر منه ادبيا . واذا الحرب الباردة تضاف اليها القضية الجزائرية . لقد كان كامو لعشرين سنة خلت عميق الاهتمام بمشكلات البلد الذي ولد فيه ، الاقتصادية منها والسياسية ، يحذر ، ويحتج ، ويقترح . وباشتداد الصراع بين الطرفين ، طلب اليه ان يجاهر بموقفه . فكان جوابه اصدار « وقائع ٣ » Actuelles III ، وهو « سجل جزائري » يحوي ، بالاضافة الى مجموعة مختارة من المقالات التي كتبها منذ عام ١٩٣٩ ، تصريحاً عن موقفه ، وهو تصريح يبدو الآن انه أصبح سائداً بين الجزائريين سواء اكانوا من أصل عربي ام اوروبي . غير ان موت كامو ، حين انقطع الجدل والخلاف السطحيان ، هو الذي كشف عن مدى نفوذه ومكائنه . فعمل الأديب « الشاب » ، وهو في منتصف الطريق ، قد بلغ خاتمته . ولئن يكن في كتاباته المخططة للمستقبل - رواية ناقصة ، دفاتر لم تنشر - ما لعله يلقي الضوء الساطع

على ما أنجز ، فان التكهن عن تطور الاديب نفسه قد انتهى . فكتب صديقه الناقد الايطالي كياروموتتي يقول : « يموت رجل ، فلاحق عن طريق وجه حي ، وايماءات ، وأفعال ، وذكريات ، صورة امّحت الى الابد . ويموت أديب : فنتفحص كتبه واحدا واحدا ، وتأمل في الحيط الذي يربط الكتاب بالكتب الاخرى ... ونحاول في تقييمه ان تقدّر ذلك الدفع الداخلي الذي قوطع على حين غرّة ، فتوقف (٥) . وهكذا يتغير المنظور امام الناقد ، ويبدأ تتاج الاديب حياةً مستقلة خاصة به .

ان مدى كتابات كامو اعظم مما قد يدركه البعض : مقالات ، ومقدّمات ، ومحاضرات ، واقتباسات لمسرحيات غير فرنسية ، ودراسات طويلة كمقالته « تأملات حول المقصلة » Réflexions sur la guillotine هذه كلها تضيف حججا وشأنا الى كتبه المعروفة من روايات ومسرحيات ومقالات . وثمة كتب اربعة على الاقل مما كتب ، هي « الغريب » ، « الطاعون » ، « المتمرد » ، و « السقوط » ، ووصف كل منها عند صدوره بأنه « اهمّ كتابات » جيل بكامله ، وليس بين ما كتب ما يمكن ان يقال ، انه ليس بذى شأن من ناحية او اخرى .

ومن الغريب ان تطلق كلمة « اوروبي » نعتاً لأديب كان ، برغم اصله الاوروبي وثقافته الاوروبية، من مواليد افريقيا ، جزائريا ظلت اوروبا تنبذ له ، ولو في احد اوجهها على الاقل ، انها اوروبا « الحزينة » ، « المظلمة » ، « القفراء » ، « الذليلة » - اوروبا الحرب والقتل الجماعي : « من سواحل افريقيا ، حيث ولدت ، يسعفنا البعد في أن نحظى برؤية أوضح لوجه اوروبا ، فنعرف انه ليس جيلا » (٦) . ومع ذلك فان كامو كان يرى نفسه كاوروبى . فكتب في مقدمة كتابه « رسائل الى صديق ألماني » Lettres à un ami allemand : « عندما يقول المؤلف في هذه الرسائل «نحن» ، فهو لا يعني «نحن الفرنسيين» ، بل «نحن الاوروبيين» . »

كان كامو شديد التعلق بفرنسا ، بلده ^(٧) ، كما تشهد على ذلك افعاله وكتاباتة السياسية ، غير انه كان يروق للناس في العالم كله لأنه ، في معالجته للمسائل التي تعني مواطنيه ، لا ينظر اليها من زاوية نظر فرنسية صرف . فهو قد ولد ودرس في الجزائر ، وكان في الثالثة والعشرين عندما زار فرنسا لأول مرة، ويبدو ان فرنسا لم تكن ما اجتذبه في اوروبا ، اذ انه في اول رحلة له خارج الجزائر ، عام ١٩٣٥ ، ذهب الى الجزر البليارية ، وقد ذهب في رحلته الثانية الى باريس ، ولكن عن طريق اوروبا الوسطى ، وبخاصة ايطاليا ، وكانت ايطاليا البلد الذي يشعر فيه ، اكثر من غيره ، بأنه بين اهله .

وهكذا كان كامو طليقا ، على نحو يدهشنا ، من المواقف الذهنية التي يتوارثها معظم الفرنسيين عن ماضيهم التاريخي الطويل والوسط الذي يولدون فيه . وهذه « البراءة » كانت ، بالنسبة الى البير كامو ، مشكلة وقوة معا . فهي تفسر ميله الى النظر في كل مسألة من قرارها ، ولعلها أيضا تفسر لماذا كانت مشكلات تجربتنا التاريخية ، بتعقيدها وضخامتها ، تثقل اعمال اديب رأى نفسه فجأة ، اذ بلغ العشرينيات المتأخرة من عمره ، يقحم في دور الناصح الحلقي لجيله .

ونحن لا نغنى بكامو رئيسيا لما خُطف لنا من كتابات سياسية ، ومع ذلك فان عدداً من مجلداته ، ولا سيما « وقائع » باجزائه الثلاثة و « المتمرد » ، يدور حول المشكلات السياسية . ويمكن القول ان فكره السياسي بلغ أنضج تعبير له في « المتمرد » . قضى كامو فترة طويلة في الصحافة وكان ، كمعظم ادباء اليوم ، يفصح عن آرائه - تلقائيا او جوابا على سؤال - في الاحداث المعاصرة ، محلية كانت او عامة في اهميتها ، مما يبدو له جديرا بالتعليق . وهذه كانت عديدة . غير انه لم يقيم يوما بتشكيل نظرية سياسية . فالكاتب ، في رأيه يجب ان يكون « رجلا يراقب العالم دون ان يكف عن لعب دوره فيه » . ومن الصدف

ان يكون « دور » الكاتب في فرنسا المعاصرة ، ربما اكثر مما هو في اي قطر آخر ، دوراً غير صغير ، بل انه غدا في سني الحرب والاحتلال دوراً شديداً المطالبة . ولكن أشد الامور مطالبة ، ضمير الاديب نفسه . ولكي « يلعب » كامو « دوره » كفنان في عالم الربع المنصرم من هذا القرن ، لم يكن له بد من التغلغل في الجدل السياسي والعمل السياسي . وسنرى فيما بعد شدة وطأة هذا ايضا على كتاباته .

بيد ان المشكلات السياسية كانت تثير اهتمام كامو بقدر ما تتعلق باحد الموضوعات الكبرى التي كانت شغله الشاغل : أي حياة البشر اليومية ، وحريتهم ، والعدالة الانسانية التي يلقونها في هذه الدنيا . فهو دوما يرفض الاشارة الى ذلك العالم التجريدي من العقائد المنهجية ، ويصر بعناد على جعل حججه تعتمد العالم الفردي للحياة اليومية بكل ما يتصل بها من مبادئ الحرية والعدالة . وهنا ايضا كان يقلقه ان الاديب محدود اساساً ، اذ كان شديد الاحساس (فيما عدا اللهم سني الاحتلال الالمانى حين تمّ التطابق بين الفكر والفعل) بالفجوة الفاصلة بين الرأي والفعل . وفي عالم السياسة يجدر بنا ان نتذكر ان كامو لم يتكلم يوماً باختصاصي . وهذا بالطبع ضرب من المحدودية ، اذ سهل مثلاً تقدير وقع القنبلة الذرية في السياسة الدولية ، ولكن من الأصعب بكثير انشاء مواد اتفاقية تحظر استعمالها . الا ان كامو لم يدع قط بأنه اختصاصي . ولعل كامو كان يجيب على مطالبة سارتر الفنان بالالتزام السياسي ، حين كتب يقول : « ليس الكفاح ما يجعل منا فنانين ، بل هو الفن الذي يلزمنا بان نكون محاربين . فالفنان من طبيعة وظيفته ان يكون شاهداً للحرية ، وهذا تبرير قد يدفع ثمنه غالبا احيانا » (٨) . وقد تعهد كامو هذه الوظيفة بكل ما تنطوي عليه من اخطار : « ليس دوري ... أن اغيّر العالم او البشرية ، اذ ليس لديّ من الفضيلة والحكمة ما يكفي لذلك . ولكن لعل دوري هو ان اخدم ، حيثما اكون ، تلك القيم القليلة التي بدونها يكون العالم

مكاناً لا يستحق العيش فيه مهما تغير ، والتي بدونها يكون الانسان ،
مهما تجدد ، غير جدير بالاحترام » (٩) .

وهذا ينطبق ايضا ، لدرجة أقل ، على موقفه من القضايا الاخلاقية
والميتافيزيقية التي تطرحها كتاباته . ان المناهج الفلسفية والخلقية ، بحد
ذاتها ، لا تهمه ، وقد قال في مناسبات عديدة انه ليس فيلسوفا . لقد
سببت مقالاته الطويلة الاولى « اسطورة سيزيف » Le Mythe de Sisyphe
شيئا من سوء الفهم بهذا الصدد . فلأن كامو درس الفلسفة في الجزائر ،
ولأن « اسطورة سيزيف » تقرر وتناقش قضية تنتمي الى دنيا الفلسفة ،
جعل الكثيرون يبحثون في كتابات كامو بالاشارة الى نهج فكري مبسط
بعض الشيء ، مبهم بعض الشيء ، يدور حول فكرة « العبث » . فاذا
اعتبرنا اديبا هم الاكبر توضيح تجربته بجهد ذهنه « فيلسوفا » ، كان
كامو فيلسوفا ولا ريب ، ولكن الخطل الاكبر هو في اعتباره اديبا
« وجوديا » . لقد كان كامو نفسه صريحا جدا حول هذه النقطة ، وكتاباته
تؤيد رأيه ، ونقاشه مع سارتر عندما نشر « المتمرد » يؤكد على مواطن
الخلاف في اتجاهي تفكيرهما . « اني قليل الود لتلك الفلسفة الشهيرة اكثر
مما ينبغي ، الوجودية ، وأقولها صراحة ، اني اعتقد ان النتائج التي
تخلص اليها خاطئة » (١٠) . هذا ما كتبه عام ١٩٤٥ ، ولم يتزحزح عنه
قط فيما بعد .

وبالمقابلة مع سارتر نجد ان كامو ، قبل كل شيء ، فنان . انه فنان
له رأيه الصعب فيما يجب ان يكونه كلا الفن والفنان . ووازعه الفني
يفسر ويؤيد نشاطاته الاخرى . فهو يرى ان مهمة الفنان هي ، اساسا ،
ان « يحوّل » تجربته لا ان « ينتشي » بها (١١) . الا ان التجربة لا يمكن
تحويلها الا اذا فهمت اولاً . وليس من اليسير في اي عصر ، وعلى الاخص
في عصرنا ، ان يستوضح المرء وان يحاول في الوقت نفسه ان يحوّل كل
المشكلات التي تثيرها تجربته . ويصح هذا بوجه خاص على رجل ككامو

ليس لديه منهج مسبق للعقيدة . الا ان هذا ما حاول كامو ان يفعل ، لا لكي يعطينا اجوبة قاطمة بل لكي يستخرج من الفوضى ، وغالبا العنف ، المحيطين به تلك المادة التي يرى انه يستطيع « تحويلها » وجعلها عملا فنيا مشروعا . كان عليه ان يبدأ بـ «خلق» قيمه الخاصة — مهمة خطيرة ولا شك ، تفضح في المرء محدودياته . ولكن محاولات كامو الملحة تفسر في الاغلب القوة الغريبة الكامنة في ادبه وسحرها للكثير من قرائه اليوم .

لقد كان كامو ، عند مصرعه ، قد بلغ ثو^ا سني نضجه كأديب . ومما ينسجم وشيمه انه كان قد خطط للعديد من كتاباته القادمة ، وسجل عنها الملاحظات في دفاتره ، بل وتكلم عنها بصراحة . ولئن تظل هذه غير مكتوبة ، فان كل ما سبقها يتنامى فيما يشبه الوحدة العضوية ، ويكشف عن سَيْرٍ معقد لشخصية قوية . وكلا الرجل وأدبه يستحق منا العناية ، وأول واجبات الناقد — اذ يتجنب التفاصيل البيوغرافية الخارجية التي ، عن طريق الخيال او حتى الخطأ ، قد تعتّم رؤيتنا لشخصية كاتب معاصر — هو ان يشرع بأدق وصف ممكن لتلك الاوجه من حياة الاديب التي يبدو انها وثيقة الصلة بفهم كتاباته .

٢ صيف حمز (لثري) ، ١٩١٣-١٩٣٢

« لقد نشأت في البحر ، وبدأ الفقر لي شيئاً
رائعاً . وفيما بعد ، عندما اضعفت البحر ،
بدأت لي ضروب الترف كلها شهباء كالخلة ،
وبؤساً لا يطاق » .

« ان الحب الذي يكنه المرء لمدينة ما في معظم الاحيان هو حب
خفي » (١) . لقد كانت الجزائر ، حيث قضى كامو السنين السبع والعشرين
الاولى من عمره ، اكثر من مجرد مدينة . لقد كانت ينبوع كلف عميق ،
فهي المملكة الداخلية التي تشير اليها دوما كتاباته . وفيما وراء المدينة يمتد
القطر الجزائري كله : الى الشرق ، مدينة قسطنطينة البعيدة عن الساحل ،
والتي ولد كامو على مقربة منها في قرية مندوي في ٧ تشرين الثاني ١٩١٣ ؛
والى الغرب ميناء وهران التي زارها عام ١٩٣٩ وحيث اقام لأشهر قلائل
عامي ١٩٤١ و ١٩٤٢ ؛ والى الجنوب ، وراء سلاسل الجبال تقع الهضاب
العالية المهجورة بما فيها من كلاً اخضر ثم الصحراء الكبرى الى ما لا نهاية ؛
والى الشمال تمتد لأميال وأميال التلاع الصخرية الشاهقة ، والخلجان
العميقة ، وشطآن الساحل الجزائري ، مشرفة كلها على ألق البحر الابيض

المتوسط . وحول الموانئ من اوائل الربيع حتى اواسط الخريف ، تزدهم الشيطان بأجساد الشباب الجزائريين السمراء - رجالا ونساء ، يعيشون حياة الآلهة وهي في صباها ، في المياه الصافية الدافئة وفي الشمس . كانت الجزائر لكامل ارض « الصيف الذي لا يتقهر » . ومشهده الداخلي الذي يتعلق به تعلق المحب يتألف من الشمس ، والبحر ، والزهور ، والصحراء ، مع ما يقابلها من مدن تعجّ بمن فيها . اما السهل المزروع الذي كان المستعمرون الفرنسيون في الجزائر يتباهون به ، وسلسلة جبال الاطلس ، فلا يكاد يكون لهما مكان في افريقيا الداخلية هذه ، التي تمثلها مدينة تيباسه ، الرومانية الاصل ، والواقعة غربي مدينة الجزائر ، حيث تصل خطوط تلال تشينوا النقية بين البحر والسماء . وثمة خرائب صامتة تذكر الانسان بعدم اكتراث افريقيا منذ القدم بالامبراطوريات الهشة التي اقيمت على تربتها . هناك يعبق الجو بأريج آلاف النباتات المتوسطة ، وفي ايام الصيف الطويلة يتوقف الزمان عن سيره . « في الربيع تنزل الآلهة في تيباسه ، وتتحدث الآلهة في الشمس يغمرها شذا نباتات الأبننت ، والبحر في درع من لجين ، والسماء عارية الزرقة ، والخرائب تكسوها الورود ، والنور يدوم بين اكوام الحجارة » (٢) .

ولكن طفولة كامو لم تعرف يوما الشتاء . ولم يكن الا فيما تأخر من حياته ، عندما عاد عام ١٩٥٢ الى مسقط رأسه بعد غياب ثلاث عشرة سنة ، ان رأى الجزائر مظلمة ترتجف ، كما هي الحال فيها في بعض ايام الشتاء . وهو لا ريب قد عرف اياما كثيرة كتلك في الاحياء الفقيرة من بلكور التي قضى فيها جزءا من حياته ، غير انها فيما يبدو لم تترك اثرا في ذاكرته . ففي القلب من حساسية كامو ، وخياله ، وفكره ، وكتابات ، ليس الا جمال الساحر الافريقي وروعة « شمس لا تقنى » . وقد وصف ذلك كما لم يفعل احد من قبل ، كما وصف ايضا مزاج الجزائريين

الاصليين ، وأخلاقياتهم ، ومواقفهم ، ولغتهم - ولا عجب ، فقد كان يشعر انهم اهل اكثر من اي اناس غيرهم .

فالطبقة العاملة من سكان بلكور ، وهي خليط من العرب والبربر والاوروبيين - من فرنسيين واسبان وايطاليين ومالطيين ويهود - ترفض الحواجز العرقية التي نجم عنها قائمة في اوساط الطبقة الوسطى الاكثر رفاهاً . والعربي او البربري لم يعتبره كامو يوماً « غريباً » . وكل ما رآه في الطبقة العاملة الجزائرية من عادات بدائية ، وسنن اخلاقية اولية ، وحرية وحدود ، وتعبير ، وفكاهة ، وشمائيل ، يسّر له فهمها اساسياً لانسانية لم تنل منها مسلكية الطبقة الوسطى وكتبها . وقد كتب فيما بعد في دفاتره : « لا مرأى في ان ما يبدو لي انه معنى الحياة الحقيقي انما لمستته في حياة الفقر هذه ، بين هؤلاء الاناس ، المتواضعين منهم او المزهوين » .

اول كتب كامو المنشورة ، « الوجه والقفا » L'Envers et l'endroit (١٩٣٧) ، و « اعراس » Noces (١٩٣٨) ، كلاهما مدين بأصالته الظاهرة لرغبته الجامحة في تصوير الصفات الفذة التي رآها في وطنه ، في اهلهم ومشاهدهم . لقد وهبته فرنسا لغتها ، غير ان الجزائر وهبت هذه اللغة نفسها جديداً ، وبريقاً جديداً ، وتوتراً يئناً ، ووضوحاً صارماً ، هي بمحد ذاتها كافية لتفريق كامو عن الكتاب الفرنسيين . ولذا فان كامو ، بفكره وتعبيره ، بقي مغروس الجذور كلياً في تجربته الجزائرية حتى ٢ ايلول ١٩٣٩ ، عندما وجد ، باندلاع الحرب العالمية الثانية ، ان عليه « ان يتفاهم مع الظلام » ويطلع نفسه على المدن الاوروبية ، مدن « الدم والحديد » .

ولقد رد للجزائر معروفها بسخاء . ففضلاً عن « الوجه والقفا » و « اعراس » و « الغريب » ، جاءته الفكر لـ « كاليغولا » Caligula و « اسطورة سيزيف » ، وكتب بعض مسودتيهما ، قبل عام ١٩٣٩ . وقد اهدى للجزائر

الكثير من اروع صفحاته - تلك التي كتبها في بحر سنين عديدة ونشرها في مجلد واحد بعنوان « الصيف » L'Été (١٩٥٤) .
ان شمال افريقيا لا يهيمى لخلفية فحسب لروايتي « الغريب » و « الطاعون » ، بل انه يلعب دورا في كل ما كتب كامو ، ممثلا في الصور والرموز الاساسية التي تعطي الاديب فرديته واسلوبه المتميز . ويصدق هذا على كامو بحيث ان غياب شمال افريقيا ، مثلا ، في « السقوط » ، يساوي حضور ما هو اشبه بالجحيم . فالشمس ، والبحر ، والسماء الشاسعة ، والرياح الجافة ، والخطوط الصريحة ، والابعاد الكبيرة ، التي يتصف بها جميعا شمال افريقيا ، تصبح لكامو مشهدا روحيا . فاذا ما تحدث عن القيم « الاغريقية » او « المتوسطية » فهو انما يشير الى هذا المشهد الداخلي ، الى القيم التي يجسدها ، الى « الفرع الغريب » الذي حياه به في صباه واول رجولته ، فأضحى له بمجموعه رمز الحياة النقية .

وطفولة كامو ، من أوجه كثيرة ، جزائرية نموذجية . كان ابوه عاملا يوميا ، وهو فرنسي من اصل ألزاسي . لم يعرف كثيرا من المدرسة ، غير انه علم نفسه الكتابة والقراءة بعد ان تخطى العشرين . وبعد ان تجند عام ١٩١٤ قتل وهو في الرابعة والثلاثين في معركة المارن ، مختلفاً ارملة وولدين صغيرين ، كان عمر ثانيهما ، البير ، سنة واحدة . واذا الرجل المديد القامة ، الشاحب العينين ، الذي كان يجهد بكتابة البطاقة تلو البطاقة لزوجته يسألها فيها عن صحة ولديه ، يغدو مجرد اسم وصورة فوتوغرافية ، او اكثر من ذلك بقليل . وزوجته الاسبانية الاصل لم تستطع حتى قراءة تلك الرسائل المقتضبة لانها كانت امية . كانت في طفولتها قد اصيبت بمرض وهي في قرينتها المنعزلة ، حيث يندر الاطباء ، فأهمل مرضها ، وأدى ذلك بها الى الصمم واعاقة النطق . وصفحات الكتب التي كتبها ابنها يتردد فيها الحضور الصامت لهذه المرأة التي كانت « تفكر

بعسر » ، كما تتردد فيها عيناها البنيتان الصبوران ، وحياتها الشاقة ،
وجملها الوجيزة المنقطعة .

انتقلت الارملة بطفليها الى شقة ذات غرفتين في حي مزدحم في شارع
ليون ، بمدينة الجزائر ، حيث راحت تكسب قوت العائلة بعملها كخادمة
تنظيف . وترعرع الطفلان باشراف جدة لهما ، شديدة التسلط لا يجانبها ،
ربتهما بالسوط وهي تحتضر ببطء بذلك المرض الرهيب ، سرطان الكبد .
وشاطرهم الشقة عم للولدين ، يقاسي شللا جزئيا . لم تكن تلك بيئة
سعيدة لولد يبدو انه ركز كل حاجته للحب في شخص امه الصامت . كانت
امه في الليل تجلس قرب النافذة الوحيدة في الشقة ، واذا دخل ابنها لم
تسمعه ، غير انه « يتبين الشبح الضامر والكتفين الهزيلتين ، فيقف : لقد
اصابه الخوف . فهو قد بدأ يحس اشياء كثيرة . انه يكاد لا يحس وجوده ،
غير انه يتألم حتى الدموع لذلك الصمت الحيواني . كانت الشفقة تملؤه
على أمه : أهذا هو الحب ؟... كان يتريث لحظات طوالا ، وهو يرقبها .
واذ شعر بنفسه غريبا اخذ يعي ما يملأ نفسه من حزن » (٣) .

وقد كان كامو غريبا ايضا وهو يتوسط مشهد الفقر الذي لا حزن
فيه . « اذكر طفلا كان يقيم في حي فقير ... كان هناك طابقان فقط والدرج
عديم النور . ورغم مرور السنين فانه حتى اليوم يستطيع تلمس طريقه الى
البيت في الظلام ... حتى جسده مشبع بذلك المنزل . ساقاه تتذكران
بالضبط ارتفاع الدرجات ، ويده تتذكر فزعها الغريزي ، الذي عجزت عن
السيطرة عليه ، من الدربزين ... بسبب الصراير » (٤) . لم ينس كامو
قط « عالم الفقر » الذي عرفه في طفولته ، ذلك العالم المغلق الصامت ،
الذي لم يطلب شيئا ، ولم يتوقع شيئا ، فكانت له عزته الخاصة . أناسه
يتحملون وان لم يستسلموا ، وهم بصمتهم وربما دون وعي منهم ،
يحتقرون التعميمات الثرثرة والتعزيات السهلة التي يلذ للطبقة الوسطى
الاسعد حظا ان تستغرق فيها .

ولكانت الأم والجدّة والفقر المدقع حوله عالم الطفل الوحيد لولا
« الناحية الاخرى من الصورة » - جمال افريقيا وروعيتها :

ثمّة في الفقر وحشة ، ولكنها وحشة تعطي كل شيء ثمنه الحقيقي .
فعند درجة معينة من الثراء ، تبدو السماء نفسها والليل الزاخر بالنجوم
ثروة طبيعية . ولكن في اسفل السلم ، تستعيد السماء معناها باجمعه :
نعمة لا تثنى . ليالي الصيف ، غوامض تخشخش حولها النجوم . كان
وراء الطفل رواق تنن الرائحة ، وكرسیه المكسور يكاد ينهار به .
ولكنه رفع عينيه ، وشرب من نقاوة الليل (٥) .

وهكذا بدأت في طفولة كامو المبكرة « علاقته الغرامية بأفريقيا » ،
وهي علاقة كتب عنها يقول انها « لن تنتهي ولا ريب » .

بعد حوالي عشرين سنة ، في مقدمة طبعة جديدة من كتاب « الوجه
والقفا » ، قدّر كامو ما كان مدينا به لطفولته :

ولدت فقيرا في حي من احياء العمال في المدينة ، ولكنني لم اعرف ما
العوز الى ان رأيت ضواحيها الباردة (في باريس) ... والدفع الذي
شاع في طفولتي حجب عني الغضب . عشت في وسط الاملاق ولكن
في ضرب من اللذة وشعرت بقوى لا حد لها في دخيلتي . وكانت
مشكلتي الوحيدة هي ان اكتشف المجال لاستخدام تلك القوى (٦) .

ويبدو ان كامو استخدمها لزمان ما على نحو ما كان يفعل معظم
صبية الجزائر . فهم طلقاء من التعقيدات الذهنية والقيود الخلقية ، ولذا
كان انصرافهم الى تنمية الحيوان الفتي المعافى في انفسهم .

ولكن في اثناء ذلك ، كان كامو ، دون ان يعي ، قد بدأ السير في
طريق ستناى به سريعا عن بلكور ، وأخيرا عن شواطئ الجزائر المشرقة .
وفي مدرسة بلكور الابتدائية التي دخلها عام ١٩١٨ حظي باهتمام احد

معلميه ، لوي جرمين - وهو الذي اهدى اليه كامو خطاب قبوله لجائزة نوبل - وأخذ المعلم يشرف على دروسه خارج ساعات المدرسة ويهيئه لمنحةٍ تتيح له استمرار الدراسة في « الليسيه » في مدينة الجزائر . وفي عام ١٩٢٣ حاز كامو على المنحة ، وهو في العاشرة من عمره ، ودخل الليسيه وتابع دراسته التي ارتقت به درجة فدرجة الى جامعة الجزائر ، حيث درس الفلسفة من ١٩٣٢ الى ١٩٣٦ .

ويبدو ان كامو في سني مراهقته الباكرة لم يأبه كثيرا لدروسه في الليسيه . فقد كان كلفاءً بالعالم الجسدي ، وتنمية الجسم الكامل . ففي سن الخامسة عشرة ولستين او ثلاث بعدها كانت كرة القدم محور حياته . وقد كتب يصف نفاد صبره اذ كان ينتظر « من الاحد الى الخميس ، يوم التمرين ، ومن الخميس الى الاحد ، يوم اللعب » (٧) . وما زال اصدقائه يذكرون حامي الهدف الجاد في لعبه بجواربه البيضاء اللينة . لقد بقي كامو عميق الاهتمام بكرة القدم طوال حياته .

وكانت السباحة ايضا ، وبقيت ، من لذاته الكبرى : « اذا ما دخلت الماء ، فكأنني اصبت بنوبة : تماوج صمغ كثيف بارد ، ثم غطس ، وطين في الاذن ، وسيل من الانف ومذاق مر في الفم - سباحة ، ذراعان يصقلهما الماء ، ينقذ الجسم من البحر ليتعسجد في الشمس ثم ينغمس ثانية وكل عضلة تتلوى ، والماء يدفق على جسمي ، وساقاي تغازلان البحر بعنف - وينعدم الافق » (٨) . ففي الجزائر « يسبح المرء في الميناء ويستريح على الطوافات . واذا مر بطوافات تشغلها فتاة جميلة ، صاح لاصدقائه : قلت لك انه نورس ... وينقضي الصبح كله في الغوص ، في الضحك المزهر وسط الرذاذ ، في ضربات المجاذيف الطويلة حول السفن التجارية الحمراء والسوداء . وعندما تفيض الشمس من كل زاوية في السماء ، يعود بنا الزورق البرتقالي الخفيف في اندفاع أهوج ، وقد حُمِّل بالاجساد الملوحة . وفي ائسيابتي الطويلة الاخيرة الى مياه الساحل

الهادئة ، انى لي ان اجزم بأتي لست اقتاد خلال الماء الناعم شحنة من الآلهة اتبين فيهم اخوتي ؟ » ^(٩) ان في السباحة معنى خاصا لكامو ، وكثيرا ما كانت لديه رمزا لضرب من التطهر ، طقسا يتحرر به المرء من شرور حياته اليومية .

كانت الاخلاقية الوحيدة التي يعرفها في تلك السنوات اخلاقية فريق كرة القدم ، ولكن « اذا ما عاش المرء على هذا النحو ، قريبا من الاجساد ومن خلال الجسد ، وجد ان لذلك دقائقه وأصوله ، بل ، ان جاز لي ان اجازف بقول قد يعوزه المنطق ، له سيكولوجيته الخاصة » . ^(١٠) لقد كان ما يتمتع به هؤلاء الفتيّة الجزائريون من شهوانية نشيطة ضربا من التوازن والعقل . وعندما كتب كامو بعد ذلك بأعوام قلائل ، سنة ١٩٣٩ ، وصفا لشباب وهران ، وصفهم بفكاهة سمحة - اذ كانوا ولا ريب شبّيهين به وهو في سنهم : « بين السادسة عشرة والعشرين » ، يتمشى فتيّة وهران وفتياتها في الشارع العريض كل مساء ، « وقد لمّع الاولاد شعرهم بالزيت وجعّدوه » ، وتبرّجت الفتيات ببراعة الممثلات الامريكيات . ويذكر كامو ان كلارك غايل كان الممثل الذي يقتدي به الاولاد ، ومارلين ديتريش الممثلة التي تقتدي بها الفتيات ^(١١) . السينما ، والرقص في احد المقاهي الشعبية المبنية فوق البحر على دعائم خشبية ، هما ملهات هؤلاء المراهقين الذين كانوا غير خاضعين للقيود التي كثيرا ما تفرض فرضا صارما على الشباب في الاقاليم الفرنسية . « ... في شوارع وهران ليس ثمة من يثير مشكلة الكينونة ولا من يعبأ بالطريق الى الكمال » ^(١٢) . ويبدو ان هذه المشكلات لم تكن تهم كثيرا صاحبنا حامي هدف فريق كرة القدم يومئذ .

في عام ١٩٣٠ ، وهو في السابعة عشرة ، اصيب كامو بأول نوبة قاسية من التدرن الرئوي ، فكان ذلك له صدمة مريّة . ولذا فان عام ١٩٣٠ يشكل نقطة تحول في حياته . ويبدو ان مجابهته الاولى للموت

مستوحدا ، ونومه في احد اسرّة البهو العام في المستشفى محاطا بالعديد من المرضى ، ايقظا فيه وعيا لحقيقة الكينونة البشرية . كان رد الفعل الاول لديه ، على ما يظهر ، الخوف ، والحجل ، والتمرد . ففي حالته تلك لم يجد تلذّذا شاعريا ولا استسلاما فلسفيا . ولربما كانت الاعوام العشرة التالية أنشط الاعوام في حياة تميّزت اصلا بالنشاط الشديد . فقد أدار كامو ظهره الى حياته الماضية ، وترك البيت ، حيث تعذّر عليه ان يعتني بنفسه كما ينبغي ، وبعد اقامة قصيرة مع احد اعمامه جعل يعيش مستقلا لوحده ، واجدا لنفسه القوت كيفما استطاع . ويبدو ان حياته الذهنية بدأت عندئذ تنمو وتتطور بسرعة غير عادية . وفي جامعة الجزائر وجد استاذا كان احد الذين درس عليهم الفلسفة في الليسيه ، الفيلسوف الكاتب جان غرينيه ، وهو الذي لم يتخلّ كامو بعد ذلك قط عن حبه والاعتراف بفضله . لم يكن الصيف الجزائري قد انتهى بعد ، ولكنه بدأ يكتسب الوانا وانغاما جديدة .

٣ عِشْقُ الْحَيَاةِ ، ١٩٣٢ - ١٩٣٩

« . . . هذه المادة الرائعة واللامجدية التي
تُسمى بالحاضر . »

كانت الثلاثينيات في مدينة الجزائر سني خير لشباب تكمن في نفسه
موهبة الادب . فالمدينة الجميلة الآهلة بـ ٢٦٥,٠٠٠ نسمة في حالة انتعاش
اقتصادي ، ولبعدها عن فرنسا ، مع ما يتصف به سكانها وأرضها من
ميزات ، جعلت تنمو لتصبح مركزاً ثقافياً مستقلاً لقطر بأكمله . وكان
هناك فئة من المثقفين الشباب ، يكثر بينهم الطلاب ، ممن راحوا يرصدون
تراثهم الغني الخاص ببلدهم . وهذا التراث يعود الى ما قبل فرنسا إلى
روما ، كما يعود عن طريق الحضارة العربية ، والبيزنطية ، إلى الاغريق .
فلهؤلاء الشباب ، رجالاً ونساءً ، لم تكن الجزائر أرض الغوامض البعيدة
التي يرحل اليها الاوروبيون كلما ارادوا ان ينفضوا عنهم أوزار العيش
المتمددين . لم يكن شمال افريقيا لهم ما كان لفلوير ، وفرومونتان ، ولوتي ،
وبيير بنوا ، او ما كان لاوسكار وايلد ، واندرية جيد ، وهنري دي
موتزلان . كما لم يكن بلدهم هو أفريقية الصوفيين ، هؤلاء الباحثين عن
الرياضة الروحية التي تهيئها الصحراء لمحبيها ، من أمثال الجيل السابق لهم ،

كارنست بسيكاري ، حفيد رينان الذي اعتنق الكثلركة ، أو شارل دي فوكو ، الراهب الترابي * . فالجزائر في أعينهم ليست ملجأً ولا مغامرة . إنها أرضهم وهم يحسون جدتها وأصالتها ، ويريدون التعبير عن أصالتها في أدب خاص بهم .

وكان هناك عدد طيب من الكتّاب ، فضلاً عن البير كامو ، بدأ بالنمو في التربة الافريقية ، منهم جول روا وعمانوئيل روبليس ، وكلاهما روائي معروف ، وراول سلي وماكس بول فوشيه اللذان عرفا فيما بعد كناقدين ، ورينيه - جان كلو الذي أصبح رساماً وروائياً . كان الغليان السياسي بالطبع في اشتداد ، وإن لم يضطرب به بعد كثيراً وجه البلاد حين راح الكثيرون من المسلمين يتهيأون للكتابة بالفرنسية ، كـ محمد ديب ، ومولود فرعون ، ومولود معمري ، وجان عمروش الذي سبقهم بقليل في بدايته . وكان الناشر الجزائري ادمون شارلو مستعداً لطبع ما يكتبه مواطنوه وما يحجرونه من مجلات هزيلة . وسرعان ما انخرط كامو بحرارة في هذا الجو ، ولعله كان في صالحه أن اولى اتصالاته الفكرية تحققت في الجزائر لا في باريس ، حيث يخفق الكثير من المواهب أو يضيع . فالجزائر ، لصغرها النسبي كمدينة ، يسّرت له صداقات بقيت على مر السنين ، وهيأت له جمهوراً صغيراً يتذوّق أدبه ، مما عجّل في إنضاج شخصيته .

ان النشاط الذي أبداه كامو في السنوات التي عقيبت أولى نوباته الصدرية تكشف عن بعض استيأسه إزاء الخطر الذي كان يتهدهده . فقد كان مريضاً لمعظم الوقت ، وإن لم يكن أحد ليعرف ذلك ، وتأثر مستقبله بمرضه . فقد حذره اساتذته من أنه لن يستطيع أن يجتاز الفحص الطبي الذي لا بد منه لطلاب ال « اغريغاسيون » - وهي الخطوة الاخيرة قبل « دكتوراه الدولة » التي تيسّر للمرء عملاً في الجامعة - فاضطر الى

* Trappist ، وهي فئة من الرهبان يقضون حياتهم صامتين حتى الموت . (المترجم)

الاقلاع عن فكرة التدريس كمهنة له وما يرافقها من ضمان للمستقبل . ويبدو أن سنة ١٩٣٧ ، عندما رفض وظيفة تعليمية صغيرة في سيدي بن العباس ، جنوبي وهران ، كانت سنة حاسمة : « سنة مضطربة محرقة » ، كتب في دفاتره ، « قلق بشأن المستقبل ، ولكن حرية مطلقة بالنسبة الى الماضي والى نفسي . » فاذا كان المستقبل موضوع إشكال ، أصبح الحاضر لكامله ، فيما يبدو ، « تلك المادة الرائعة واللامحدية » للحياة مما يجب تذوقه والتلذذ به بتمامه .

وليس تفجّر العزيمة لديه في هذه السنوات مجرد تعبير عن شهية هوجاء للحياة ، إنه إنما ينبعث عن حياة داخلية زخمها غير عادي . فكتاباتة الاولى (او ، على الأقل ، تلك التي احتفظ بها) تعود الى عام ١٩٣٢ ، وفي عام ١٩٣٥ بدأ يحفظ لنفسه « دفاتر » يدوّن فيها على عجل خطه ، وملاحظاته ، وافكاره ، وما جاء عام ١٩٣٧ حتى كان اول كتبه على وشك الصدور . وحياته الخاصة ، بالطبع ، كان لها تقلباتها : زواج شقي لفترة قصيرة وهو في العشرين من سيمون هي ، ابنة طبيب في الجزائر ، وعدد عجيب من الوظائف لكسب قوته - فقد عمل كاتباً في شركة استيراد وتصدير (وهي وظيفة تذكرها عندما كتب « الغريب ») ، وبائعاً لادوات السيارات ، ومعلماً خصوصياً ، وموظفاً في الارصاد الجوية . ولم يصمّم نهائياً على العمل كصحفي حتى عام ١٩٣٨ .

ولقد كان سعيداً في بعض هاتيك السنين . فبعد طلاقه استأجر برفقة ثلاثة طلاب آخرين منزلاً مشرفاً على خليج الجزائر الرائع ، وسموه « الدار التي تواجه الدنيا » . واذا هو يتمتع بجمال وحرية ومرح ومحبة وتفاهم أتنه على غير انتظار في ثنايا حياة ملأى بالمصاعب . والمهم في ذلك كله أنه اكتشف عندئذ حاجته للكتابة وعزمه على أن يصبح كاتباً .

وكان لكامله في الادب من يؤثرهم على غيرهم ، مشاركاً بذلك

معظم معاصريه : بروس ، مثلاً ، الذي كان شديد الإعجاب به ، ثم اندريه جيد . لقد وجد في جمالية جيد وشهوانيته المعلنة عن نفسها ما يضائق الفتى القادم من بلكور في بادىء الامر ، غير أنه سرعان ما جعل يستشعر ما في كتابات جيد من قيم أعمق : « ... الرسالة الشهوانية في « طعام الارض » Les Nourritures terrestres لم تعلمني شيئاً . بالعكس ، كان في ذلك التمجيد البديع مذاق اعتناق مذهب جديد أزعجني ... غير أن الذي فعل في نفسي هو ما في الكتاب من رياضة الزاهد . ومنذ ذلك اليوم لم اكف قط عن الادراك مع جيد أن لا فنّ ثمة ولا عظمة دون نظام يقبل به المرء عن حرية ورضا (١) » . وقد وجد كامو إغراء له في اخلاقية موتترلان العدمية - وأعجبه أن يقلّد في موتترلان أناقته اللامبالية ، وقبعته اللبّادية ، وققازيه الناصعين . أما اندريه مالرو فكان استاذاً يعجب به كامو إعجاباً مباشراً ويتيحاً لكتابة دراسة عنه . غير أن هؤلاء الكتّاب كانوا بعيدين جداً عن أجوائه . ولما قام برحلته الاولى الى اوروبا ، كان كامو يركب قطار الدرجة الثالثة وينزل في الفنادق الرخيصة ويبيت أحياناً على الطوى ، فعلق بشيء من السخرية على « الفضائل » التي يستشفها جيد وموتترلان الثريان في الاسفار ، اذ يتنقلان بين مدن اوروبا او شمال أفريقيا في ترف الموسرين .

ولعل أعمق الجميع أثراً في فكره استاذه جان غرينيه ، الذي أهدي له كامو اول كتبه « الوجه والقفا » ، وبعد ذلك « المتمرد » . قال : « انشأ غرينيه في "ملكة" للتأمل الفلسفي (٢) » . وكان غرينيه هو الذي أطلعه على أول كتابين قوياً إيمانه في ان لديه هو أيضاً شيئاً يقوله : « العذاب » La Douleur وهي رواية غير مشهورة (٣) ، و « الجزر » Les Iles ، وهو مجموعة مقالات لغرينيه نفسه . و « العذاب » يصف حياة أناس كالذين عرفهم كامو في بلكور ، بينما يتحدث « الجزر » عن البحر الابيض المتوسط ومغزاه وأهميته ، وقيم الحياة ، وفيه مقترّب شخصي لمشكلات السعادة كما يراها رجل مؤمن لكنه غير متزمت عقائدياً . وقد لامس

الكتابان القلب من حساسية كامو ، فكان لهما في نفسه وقع عميق .
كان جان غرينيه مسيحياً ، من اصل بريتاني ، وعلى شيء من
الصوفية : غير أنه كان من عشاق الحضارة الاغريقية . وقد اعدى كامو
بحبه للأدب الاغريقي والشعراء المأساويين الكبار والفلاسفة . وهكذا جاء
كامو عن طريق افلاطون وأفلوطين أول ما جاء إلى مشكلات الماهية
والوجود التي كانت فيما بعد ، عن طريق الفلسفات الالمانية لهيغل وهايديغر ،
وهوسرل ، وياسبرز ، ستريق سيولا من الخبر في العالم الغربي . فخط
الفكر لدى كامو ، بعكس سارتر ، يمكن تقصيه خلال القديس أوغسطين ،
وباسكال ، وكيركغارد ، وتشستوف ، مع الرجوع دوماً للتدقيق والتأكد
إلى افلاطون والافلاطونيين الجدد .

ولم تكن الفلسفة بالنسبة الى جان غرينيه مجرد تحليل وقصد المناهج
الفلسفية الرئيسية . فحتى عناوين كتبه ترينا ذهنًا منخرطاً هو نفسه في
التأمل الفلسفي الدقيق . والموضوعات التي يلذّ له التمعن فيها تتصل
بقضايا عصرنا : «مقالة في السلفية» Essai sur l'esprit d'orthodoxie ، «بحث
في الاستخدام الصحيح للحرية» Entretien sur le bon usage de la liberté ،
« في اللامبالاة » De l'Indifference . إن المقالة هي وسيلة غرينيه المفضلة .
وتأملاته التي يعتمد فيها على ملحوظاته الشخصية للتجارب الداخلية
والخارجية ، والوقائع التاريخية والقصصية ، مبنية على احاطة واسعة
بشؤون المعرفة . وطريقته التي تماثل بعض الشيء طريقة موتين هي عكس
البرهنة المنطقية الصارمة . فهو لا يأبه بالتجريدات ويبدو أنه لا يعنى إلا
بالتفحص الدقيق لمعطيات التجربة المحسوسة .

لقد كان وقع ذهن من هذا النوع في نفس التلميذ الشاب وقعا لا
يقدر . وبتأثير من غرينيه انكب كامو على اطروحة فلسفية فرغ منها
بنجاح (٤) عام ١٩٣٦ ، موضوعها أثر أفلوطين في القديس أوغسطين . قد
يرى غير ذوي الاختصاص أن هذا ليس إلا موضوعاً أكاديمياً ، غير أنه

لشباب من شمال افريقيا ، يعتبر افلوطين وأوغسطين كليهما مواطنين له ، فإنه اختيار موفق . فقد كان صاحبنا ، رغم عدم إيمانه ، شديد الاهتمام بتأثير الافلاطونية الجديدة في تكوين العقيدة المسيحية ، لأنه كان ينشد ادراك معنى حياته . ولم ينس كامو بسرعة بعد ذلك تعاليم افلوطين ولا انهاك أوغسطين العميق بمشكلة الشر .

ان القارئ العادي " اليوم ليعيش في رحى المقاييس الخلقية التي ما زلنا نتقبلها دونما تمحيص في حياتنا اليومية ، ولذا فانه يجد من العسير فهم اتجاه كامل من اتجاهات الفكر الاوروبي في القرن العشرين صادر عن إحساس أليم باستحالة ايجاد تبرير عقلاني لاي نظام من نظم القيم الخلقية . ففي مطلع هذا القرن ، ولا سيما في فرنسا ، نشأت أزمة فكرية ، ليس ثمة ما يضاهاها عمقا وتوترا وتعقيدا إلا الازمات التي تصحب الانتقالات العظمى في التاريخ ، كسقوط الامبراطورية الرومانية ، مثلاً . وهذه الازمة التي كثيرا ما يشير اليها الفلاسفة والنقاد ما زالت في انتظار من يؤرخها . وقد اعلنتها اول الامر موجة من العدمية : إذ ظهرت المعتقدات المسيحية وكأنها تنتمي الى الماضي ، والفلسفات العقلانية التي عرفتھا القرون الثلاثة الماضية فقدت قوة اقناعها حين بدت غير ملائمة لعالم سريع التغير . والاسئلة القديمة قدم الانسان عن مغزى رحلة الانسان في هذه الدنيا جعل الناس يسألونها من جديد دون أن يجدوا لها أجوبة شافية . ولكن الكثير من شباب اوربا اصرّوا على أهمية العثور على جواب ما على هذا السؤال : لماذا نحيا ؟ لقد كانوا كلهم ، على نحو ما ، أبناء نيتشه ودوستويفسكي ، ومطلعين على أفكار شبنغلر في كتابه « انحطاط الغرب » Decline of the West (وان لم يكونوا دائماً مطلعين على نصّه) . فلبعض كان التبرير الوحيد الممكن للحياة هو الاسهام في فعل اجتماعي او سياسي ، بينما انجذب البعض الآخر إلى أشكال شتى من الخلقية الفردية — جمالية كانت أو بطولية .

وإن كنا نحن نستطيع تمييز البير كامو عن معاصريه ، فذلك ربما لانه ، في هذا الجو ، بدأ من لا شيء ولم يكن لديه ما يرفضه أو يشكك فيه سوى هذه العدمية بالذات ، التي كان بإمكانها ان تؤدي به طائعا إلى الرضا بالمرض والموت . ودفاتر مذكراته في هذه السنوات الاولى تكشف عن اهتمامه الشديد بالقيم الخلقية ، وحاجته لارساء الحياة التي يعشقها على قواعد فكرية يقتنع بصحتها . وهذا بحث لم يتخلل كامو عنه قط . فهو أقوى الحوافز الدافعة في كتاباته ، وهذا ما جعله كاتباً .

هنا كان هذا « الشاب الطويل النحيل الشاحب ، الذي لا يكل برغم المرض ، الملتهب العواطف ... » ^(٥) قد نأى عن عالم طفولته - ولكن بعض الشك ما زال يساوره . فكتب في مستهل دفاتره : « ان الذي اريد ان اقله هو أن المرء قد يستشعر - دونما رومانسية - حنيناً إلى فقر مفقود . » لا لأنه أضحى غنياً ، فما أبعدته عن ذلك ، بل لانه يحس بارتباطه عضوياً بطبقة عاملة لم يعد ينتمي إليها . ولهذا السبب ، ربما ، كان شديد الاحساس بالمسؤولية تجاه الظلم الاجتماعي .

في عام ١٩٣٤ التحق كامو بالحزب الشيوعي ، رغم ان السياسة ، فيما يبدو ، لم تكن تهمه كثيراً الا بشكل عام جداً . ومواقفه انما هي مواقف اليسار الطلابي في الثلاثينيات ، أيام كان الرأي الليبرالي « اليساري » بين الطلاب مقاوماً للفاشية ولكنه رافض للحرب ، شديد الوعي لأخطار المغامرة الهتلرية في ألمانيا غير أنه شديد الرغبة تجاه اي رد فعل قومي في فرنسا ، فهو ضد موسوليني ، وهتلر ، وفرانكو ، ولكنه غير مستوضح للحقائق وشديد الحساسية من أجل الاصلاح الاجتماعي في فرنسا . وكانت اسطورة روسيا كبلد مسالم يطلب الخير ويحقق على مهل فردوساً على هذه الارض من الاوهام الكريهة التي يؤمن بها الطلاب دون تحييص . فكان من الامور الشائعة بين اقران كامو أن يصبح المرء عضواً في الحزب . فهذه كانت السنون التي رأوا فيها اندريه جيد يسافر الى روسيا بدعوة من الكرملين ،

ويخطب في الجماهير المتحمسة في الميدان الأحمر بموسكو ، عندما كان اندريه مالرو يعادل رؤياه لعظمة الانسان بصراع الشيوعيين للتحرر ، وارانغون يهجر السريالية من أجل عالم الماركسية « الحقيقي » . أما العجيب فهو قصر أمد التجربة بالنسبة الى كامو — لقد تخلص منها في أقل من سنتين .

وكانت المهمة التي عهدت الى كامو كعضو في الحزب هي أن يعمل في نشر الدعوة بين العرب الذين كرّس نفسه لقضيتهم . وعندما اقتضت أسباب تكتيكية ، بعد ذلك بأشهر قلائل ، أن يغيّر الحزب سياسته تجاه العرب ، اصيب كامو بصدمة عميقة . وعندما وقع الكرملين — في تخوفه من المانيا الهتلرية — اتفاقية مع بير لاثال ، اعترض كامو على ذلك بشدة ، وحزّت في نفسه الساذجة هذه الانتهازية الفاضحة . فقام هو ونفر من أصدقائه بترك الحزب ، فقام الحزب بدوره بطردهم . وفي دفاتره نرى فقرة صغيرة ساخرة ، مؤرخة بأذار ١٩٣٦ ، يصرف فيها كامو بإيجاز موضوعاً كانت الايام فيما بعد ستبرهن على أنه أصعب مما ظن حينئذ :

غرينيه ، عن موضوع الشيوعية : « إن السؤال بجملته هو هذا : من أجل عدالة مثالية ، أيجوز لنا أن نؤمن بالسخافات ؟ » وللمرء أن يجيب أن نعم : جميل ! كلا : صادق !

كان صاحبنا الشاب في هذه الفترة يفكر بالتزامه الشخصي ، لا بعصره عموماً . ولئن كانت وقفته الجريئة على رؤوس الاشهاد في وجه الشيوعية ستأتي بعد بضع سنوات ، في وقت شديد الحرج في تاريخ السياسة الفرنسية ، فان مغامرته السياسية الاولى تنسجم وشخصيته . فهو ما اتخذ موقفاً سياسياً إلا وثبت فيما بعد ، إجمالاً ، أنه موقف سليم عملياً وخلقياً ، غير أنه كان في الاغلب أسبق من معاصريه الى اتخاذ مثل هذه المواقف ، كما أن مواقفه أشد حزماء ونفاذاً .

تغيّرت سياسة الحزب ، غير أن كامو لم يتزحزح عن إخلاصه

للجزائريين العرب الفقراء ، الذين كان يعتبر نفسه واحداً منهم . وقد أرسل في حزيران ١٩٣٩ ، كصحفي من اسرة تحرير الجريدة اليسارية « ألبير - ريبليكان » Alger - Républicain ، ليكتب تحقيقاً عن احوال « القبائل » في الجبال الواقعة جنوبي الجزائر . فالبربر قوم ما زالت فيهم ذكرى مبهمة لسلطان روما والنصرانية التي تلاشت إزاء الفتح العربي . كانت قبائلهم تعاني ازمة اقتصادية شديدة زاد من وطأتها أنهم يقيمون في منطقة لا تيسر ظروفها الجغرافية حصولهم حتى على وسائل البقاء الاولى . وعاد كامو بتحقيق يدل على المزايا التي اتصف بها كل ما كتب فيما بعد عندما أصبح مديراً ومحرراً لجريدة « كوما » بعد تحرير فرنسا . فحتى ذلك الوقت لم يكن كامو قد كتب شيئاً ذا شأن في جريدة « ألبير - ريبليكان » . ولو أنه كتب فيها بضع مقالات قصيرة حول موضوعات آنية - كوصفه المؤثر لاحدى سفن السجناء الذاهبة الى غيانا الفرنسية - توجي بعض الشيء بحساسيته المفرطة لآلام الانسانية في شتى اشكالها . أما تحقيقه عن القبائل فقد كشف عن مدى هذه الحساسية وقوتها اذا ما اقترنت بصفتين اساسيتين اخريين : عناية دقيقة بضبط الحقائق والتفاصيل ، وسخرية جارحة تعتمد على ضرب مدروس من « تضليل القول * » . لقد راحت الجريدة تنشر التحقيق تباعاً كل يوم من ٥ إلى ١٥ حزيران ١٩٣٩ ، والقارىء يستنير به حتى اليوم ^(٦) . إنه يحوي الكثير مما هو معقول ودقيق ، كما يحوي مقترحات للاصلاح واضحة المعالم ، منها ما يوصي بضرب من الحكم الذاتي للقبائل . لم تكن العدالة بالنسبة لكامو فكرة تجريدية حتى في ذلك الوقت ، بل هي ضرورة ولدتها شدة ادراكه لبؤس الآخرين . وقد أضحت له عشقاً فيما بعد .

ولكن قضايا الظلم الاجتماعي ، في هذه المرحلة ، لم تكن ذات شأن كبير في حياته . فهو بسبب ما عرفه في صباه يعيها تمام الوعي ، ولكنه وعي

* Understatement وهو عكس التهويل والمبالغة Overstatement. (المترجم)

من بعيد وأقرب الى النظري . وكانت النتيجة المباشرة غير المتوقعة لفترته الشيوعية القصيرة هي اكتشاف عشق آخر في حياته ، لا يقلّ عن عشقه للجزائر قوةً أو بقاء . ففي الثلاثينيات كان الحزب الشيوعي يؤكد على النشاط الثقافي ، ويحيّد التعاون الوثيق بين المثقفين والطبقة العاملة . وإذا عدد من المراكز الثقافية ، والمسارح التجريبية ، والجمعيات او النوادي الطليعية للسينما ، تنشأ في اماكن كثيرة بين عشية وضحاها . وفي عام ١٩٣٥ تم تأسيس « مسرح العمال » في الجزائر بمبادرة من كامو . فالجزائر بعيدة عن باريس ، والمسرحيات القليلة التي تقدمها الفرق الباريسية كل سنة لم تكن فيها منافسة تذكر للنشاط المسرحي المحلي . وقد دام « مسرح العمال » مدة تخطى فيها التزاماته نحو الحزب حتى عام ١٩٣٩ . وقصة هذا المسرح جديرة بالرواية لما تكشف من روحية ، ولان كامو كان في المحور منها .

افتتح « مسرح العمال » في ايار ١٩٣٦ بمسرحية مقتبسة عن رواية مالرو «ايام الغضب» Le Temps du mépris . وكان الممثلون كلهم هواة وطلابا وعمالا . وقد اقيم المسرح في احد المقاهي الخشبية المعهودة المبنية على دعائم فوق مياه البحر في الحي الشعبي من الميناء ، يسمى «صالة بادوفاني» - وكانت الصالة تستعمل عادة للرقص - وكان لطم الامواج يسمع اثناء التمثيل . وقد بذل جهد كبير لاجتذاب الجمهور العمالي الذي كان يختلط به الطلاب وحفنة من البورجوازيين الطليعيين . وقد هيّئ بيان كما كانت العادة منذ القدم في مثل هذه المناسبات في فرنسا ، حكمي اللهجة ، يجمع بين الجذ والتواضع المقصود ، ويشفّ عن ذلك الاسلوب الخاص الذي كثيرا ما استعمله كامو في افتتاحياته فيما بعد :

يجري الآن تنظيم مسرح للعمال في الجزائر بمجهود جماعية نزيهة . وهذا المسرح على علم بالقيمة الفنية الكامنة في الادب الجماهيري ، ويريد ان يثبت ان الفن احيانا يستفيد من الخروج من برجه العاجي ، مؤمنا بان حسن الجمال لا ينفصل عن حسن الانسانية . ما هذه بالافكار

الجديدة ، ولا مسرح العمال بغافل عن ذلك ، غير انه غير معني
بالأصالة . انما هدفه هو استعادة قيم انسانية معينة الى مكانها ، لا
استجلاب موضوعات فكرية جديدة . وكان لا بد من تكييف وسائل
الاخراج للاهداف النظرية ، مما يفسر بعض التجديدات في تطبيق
الافكار التي ما زالت جديدة في الجزائر . ورغبة من المنظمين في تجنب
« مبتذلات » الدعاوة ، فقد قاموا لتجربتهم الاولى باقتباس رواية
اندريه مالرو « ايام الغضب » . وستألف جهودهم في المستقبل من
الابداع ، والاخراج ، والتأويل ، وفق وسائلهم الخاصة .

لئن تكن النعمة « الجماعية » و « الاجتماعية » هنا شيوعية في موحاها ،
فان ثمة عنصراً يئنا من المتعة الفنية والتثنية ، فهذا السرور
الذي يديه « المنظمون » باعلانهم عن « تجديدهم » وهذه الرغبة في
تجنب الموضوعات السياسية المبتذلة ، كلاهما فكري لا سياسي في
طبيعته .

نبحث « ايام الغضب » ، وتلتها محاولة لتحقيق هدف البيان الثاني ،
وهو « ابداع » مسرحية « جماعية » . لا ريب ان كامو ، بعد ذلك بسنين ،
كان يتسم كلما تذكر فكرة « الابداع الجماعي » المماثلة لفكرة « الادب
الجماعي » . بيد ان هناك مسرحية غريبة في اربعة فصول تدعى « ثورة
في جبال الاستوريا » Révolte dans les Asturies ، نشرت في الجزائر
عام ١٩٣٦ باسم اصدقاء « مسرح العمال » ، وهي مثل نادر لا يستهان
به على تلك الفكرة التي تناقض نفسها . الا ان « محاولة الابداع الجماعي »
هذه لم يتحقق اخراجها على المسرح ، لأن البلدية تخوفت واعتبرتها
خطرة . فاختار المؤلفون الشبان موضوعاً لهم ثورة عمال المناجم في
اوفيدو ، وهي ثورة كانت قد قمعت بوحشية قبل ذلك بعامين ، ولم
يدعوا شكاً في نوعية عواطفهم . ورغماً عن الرقابة ، نشرت الجماعة
المسرحية وأهدتها « الى سانشو ، وساتياغو ، وانطونيو ، ورويز ،

وليون» ، وهم من عمال المناجم ومن اشخاص المسرحية نفسها . والمقدمة تحمل ملامح شخصية كامو ، وهي تستمر ، مع بعض التناقضات الفتيّة ، بموضوع سيجعله كامو فيما بعد موضوعه الخاص : وهو ان بعض الافعال الانسانية يتصف بالعظمة برغم لا جدواه ، مما يسمه بطابع « العبث » :

المسرح لا يكتب ، أو أنه لا يكتب الا كملجأ اخير . وهذا يصدق على العمل الذي تقدمه اليوم للجمهور . وبما انه لم يتسنّ لنا ان نخرجه ، فلنا على الاقل ان تقدمه للقراءة .

ولكن على القارئ ألا يحكم . عليه ان يترجم ما نكتفي بالاياء اليه هنا ، الى اشكال ، وحركات ، وضوء . وحينئذٍ فقط سيتاح له ان يرى هذه المحاولة في ضوئها الحقيقي .

اتنا ندعي ان هذه محاولة للابداع الجماعي . أجل . وهذه قيمتها الوحيدة . كما انها ، الى ذلك ، تدخل الفعل في اطار لا يلائمه : المسرح . واذا اردنا لهذا الفعل ان يبلغ درجة العبث ، وهو شكل من اشكال السموّ خاص بالبشر ، يكفي ان يؤدي الى الموت .

ولهذا السبب لو اردنا ان نختار عنواناً آخر ، لكان « الثلج » . وسيدرك القارئ لماذا فيما بعد . ففي تشرين الثاني . يكسو الثلج سلاسل الجبال في الأستوريا . وقبل عامين مضيا كسا الثلج سلاسل جبال رفاقنا الذين صرّعهم رصاص « الكتيبة » . ولم يسجل التاريخ اسماءهم (٧) .

« ثورة في جبال الاستوريا » مسرحية غريبة فيها من السذاجة والاخلاص ما قد يتمتع القارئ الحيادي حتى اليوم . والديكور فيها يستحق منا التمتع . فالذي أوحى ببعضه هو أهداف المؤلفين المنبرية ، وبعضه أغراضهم الفكرية — أم نقول الفلسفية ؟ والنص يقول : « المشاهد هو محور المشهد . تقع الحوادث في ميدان في اوفيدو . وعلى المشاهد ان

يشعر انه «في» اوفيدو ، لا «امامها» . تدور الاحداث كلها حوله وعليه ان يكون في مركز المأساة .

وهكذا فان على المشاهد ، رضي أم أبى ، أن « يسهم » في الفعل ، « وقد رتبَّ المشهد بحيث يمنع عنه حماية نفسه » . والاكثر من ذلك ، رغم ان المساهمة جماعية ، فان كل مشاهد سيسهم « حسب هندسته الشخصية . ففي الحالة المثلى ، سيرى المقعد ١٥٦ الاشياء مختلفة عما يراها المقعد ١٥٧ » . وهذا بالذات انما هو تحويل لما يحدث في المسرحية ، حيث تتصاعد اصوات شتى في اشكال شتى لتصف ما يجري : استيلاء عمال المناجم على اوفيدو وهزيمتهم على ايدي جنود « الكتيبة » . والمسرحية كلها حوار هائل بين اصوات العمال المكافحة وصوتٍ صادر عن مكبّر ضخم موضوع على المسرح . والذي ينتصر في النهاية هو مكبّر الصوت ، وهو رمز ذلك الشر او الوباء الاساسي ، التجريد ، الذي لم يكفّ يوماً عن محاربته . وفي ختام المسرحية ترتفع اصوات الموتى في كورس شبيه بأصوات الموتى في مسرحية « بلدتنا » Our Town (لثورتون وايلدر) . وكلماتهم صادرة عن قلم كامو مباشرة ، وفيها سموّ يفعل في النفس . وبعد ذلك يكسو الثلج الاجساد ، رامزاً الى عدم اكتراث الطبيعة بآمال البشر ، وعيشة مصير الانسان المأساوية .

هذا « الابداع الجماعي » لم يحاوله احد مرة اخرى . وقد قدمت الفرقة بعد ذلك مسرحيات عدة ، منها واحدة اقتبسها جاك كوبو عن « الاخوة كارامازوف » ، واخرى عن « الاغوار السفلى » لغوركي . وعندها بلغ الجدل الكامن في بيان « مسرح العمال » اوجه . هل على مسرح العمال ان يكون جوهرياً مسرحاً ذا رسالة اجتماعية ، أو ان عليه ان يقدم مسرحيات جيّدة تضمن جودتها قيمتها الانسانية ؟ لقد كان كامو متشبّثاً بالنقطة الثانية ، غير انه منع عن نفسه الاتهام الممكن بأنه يريد ترضية « جمهور بورجوازي » بأن قال ، على غير توقع ، بأنه لا

يستطيع التمييز بين المشاهدين ، لأن « المستعمر » (الكولون) في نظره لا يقلّ أمةً عن العامل . وقد كسب نقطة الجدل هذه . وقدّم المسرح بعدئذ المسرحية التي اقتبسها كامو عن « بروميثيوس مقيّداً » Prometheus Bound لايسخلوس ، وتلت هذه مسرحيات متباينة منها « سلسيتينا » Celestina لروخاس ، أخرجهما كامو وسط عاصفة من النقاش ، و « دون جوان » Don Juan لبوشكين ، و « عودة الابن الضال » Le Retour de l'enfant prodigue لجيد ، و « سفينة التماسك » Le Paquebot Ténacité لفلدراك ، و « عابث العالم الغربي » Playboy of the Western World لسينغ .

وقد كان كامو في القلب من كل هذا : ممثلاً ، ومقتبساً ، ومخرجاً ، « عاشقاً للمسرح » ، مستغرقاً في كل نواحي المغامرة . وما اكتسبه من خبرة أفاد منه عندما جعل ، لحوالي سنة واحدة ، يمثل في فرقة راديو الجزائر ، التي كانت تمثل في القرى والمدن الصغيرة المحيطة بالجزائر . وهكذا بدأت مرحلة هامة من حياته ، ولم يتضاءل حبه للمسرح بعد ذلك قط . فاستمر ككاتب وكمخرج يفكر كثيراً في مشكلات المسرح المعاصر ، ولا سيما في القضايا التي اثارها « مسرح العمال » : مثلاً ، كيف يستعيد للمسرح جاذبيته الشعبية التي كان يتمتع بها في إنجلترا وإسبانيا في عصر النهضة ؟

ولكن سنة ١٩٣٩ كانت تدنو حينها من ذلك الشهر المصيري ، ايلول . فرغماً عن الحرب الاسبانية ، والحق النمسا ثم تشيكوسلوفاكيا بألمانيا ، كان عالم كامو ما زال في جوهره عالم « الصيف الجزائري » و « الدار التي تواجه الدنيا » و « مسرح العمال » . كان يتهيأ لاشباع رغبة قديمة في الذهاب الى بلاد اليونان ، ولم يكن يتهيأ للحرب . وقد وصف حالته الذهنية أيتامئذ في الرسائل التي خطّها بعد سنتين ، وفي جو شديد الاختلاف ، الى « صديق ألماني » . فهو لم يكن قد فكر كثيراً

بالحرب او بشؤون بلده ، ولم ينظر الى نفسه كمدافع عن وطنه . حياته وهو في السادسة والعشرين كانت طافحة ، فقد صدر له كتابان وله كتب اخرى تتكامل في دفاتره واوراقه المختلفة . لقد خَلَّف وراءه بعيداً اصداق المراهقة ، زملاءه في فريق كرة القدم .

كتب كامو فيما بعد ، مشيراً الى صعود نجم هتلر ، يقول : « في عام ١٩٣٣ بدأت فترة سماها بحق واحد من أعظم أهل زماننا بأيام الغضب »^(٨) . ولعشر سنين طوال كان ثمة من يخبرنا بأن اناسا عراة عثولاً من السلاح شوههم ومثّل بهم بأناس " لهم وجوه كوجوهنا ، فتدوخ رؤوسنا ونعجب لامكان وقوع امر كهذا ^(٩) » . لم تبدأ ايام الرعب لكامو ، بكل منطوياتها ، الا في اواخر عام ١٩٣٩ ، ولم يعرف المدى الكامل لقوتها الا عام ١٩٤١ .

« كأديب ... اخذت احيا اعجاباً . وذلك من بعض الوجوه فردوس في ارضنا هذه . فأنا كائنسان لم تكن عواطفني يوماً « ضد » هذا او ذاك . فهي دائماً موجهة الى ما هو أفضل منّي وأعظم ^(١٠) » . واذا القيم التي بلورها في افريقيا ، تحت شمس البحر المتوسط ، تواجه في عام ١٩٣٩ بامتحان عسير . واتفق ان نشبت الحرب مع ظهور اول جهود الابداع الناجحة . ولم يكن من الضروري ان تمسّه بشيء ، فان لديه اكثر من عذر للوقوف جانبا والانتظار : حالته الصحية ، مقرّه في شمال افريقيا ، التزامه نحو عمله ومستقبله كأديب . وكان عدوه الشخصي الداخلي السل ، الموت المزروع في جسده ، « السقوط » الخاص به وحده والذي استطاع بقوته ان يتغلب عليه . غير ان احداثاً مغايرة ادركت حياته الآن ، وهي التي كان حتى ذلك الحين يسيّر بها بحزم وارادة . وقد آتته بحسن لم يحترها بنفسه ، غير ان اختيار اسلوب مواجهتها كان في يده . لقد انتهى الصيف الجزائري .

* يقصد اندريه مالرو . والعبارة مأخوذة من كتاب نيتشه « هكذا تكلم زرادشت » .

٤ (أيام) الغضب ، ١٩٣٩ - ١٩٤٤

« أمسى لزاماً علي أن اصطحب مع الليل ، إذ لم يكن جمال النهار أكثر من ذكرى » .

نشبت الحرب . أين الحرب ؟ أين ، خارج الانبساء التي يجب أن نصدّقها والملصقات التي يجب أن نقرأها ، أين لنا أن نجد علامات هذا الحدث العبثي ؟ لا في السماء الزرقاء فوق البحر الأزرق ، ولا في صرير الزيزان ، ولا في اشجار السرو على التل . لا ولا في عنفوان الضوء الفتيّ في طرقات الجزائر .

يريد المرء أن يؤمن بها . يبحث عن محيّاها فتراوغه . العالم وحده ، بوجوهه الرائعة ، هو الملك .

أنعيش في كره الوحش ، ونجابهه ، ولا نستطيع أن تبنينه ؟ ما أقل ما تغيّر كل شيء . فيما بعد ، ولا ريب ، سيأتي الوحل ، والدم والغثيان العريض ... أما اليوم فإن المرء يدرك أن بداية الحرب إنما تشبه بداية السلم : لا الدنيا تحس بها ولا قلب الانسان .^(١)

لاحظ كامو بدقة ، ولكن بدهشة ، أن الايام الاولى من الحرب ،

رغم قلقه ، كانت « ايام سعادة هائلة » : فقد ادهشه ، كما ادهش كثيرين غيره ، ان يرى الحياة لم تتغير . ولئن راح فيما بعد ، في سني « المقاومة » العاتية ، يساوي بين قضية العدالة وقضية فرنسا (٢) ، فانه في ايام الحرب الاولى كان راسخ الايمان بأن الحرب نتيجة خطأ انساني احمق . في عام ١٩٣٩ لا نرى في كتاباته اي اثر لما قد نسميه بالوطنية ، وكلمة « فرنسا » لا ترد فيها مطلقاً . وفي هذا كان رد الفعل لدى كامو يمثل رد الفعل لدى الشبان المثقفين الفرنسيين . فلشدة ما كرهوا الوطنية العسكرية في ايطاليا الفاشية والمانيا النازية — دع عنك فئات فرنسا اليمينية — كان الكثير من المثقفين الشبان يتباهون بأنهم دوليون ومعادون للعسكرية ، ويتقصّدون تجنب اي موقف قد يوحي بالشوفينية .

كتب كامو في دفاتره يقول ان الحرب تطلق في الناس قدرة على الحقد والعنف ، وتؤثر « طوفانا شاملا من الجبن ، ومسحا للبسالة ، ومحاكاة ركيكة للعظمة ، وخطأ من الشرف (٣) » . لم يكن ممن يعرفون في الغرب « بالمعترضين المخلصين » (على الحرب) ، بل انه تطوّع للخدمة في القوات المسلحة ، معللاً ذلك لنفسه بحجج يبدو انه استعارها من كتاب مونتريان « خدمة لا مجدية » Service inutile ، وحجج اخرى أعمق اخلاصا كانت وليدة تأملاته هو . فمن مونتريان ، ولا ريب، جاءت الفكرة القائلة بأن الفرد ، ان يعم الغباء العصر ، يحمل به ان يختار المواقف التي تلائم مبادئ نبلة الشخصي الداخلية ، غير انه كان ألصق بنفسه حين شعر بأن مجال الاختيار في الواقع مفقود :

عبث دائماً ان يحاول المرء فصل نفسه حتى عن حماقة الآخرين وقسوتهم . ليس بوسعه ان يقول : « لا اعرف شيئاً عن هذا » . فهو اما ان يتعاون او ان يقاتل . ليس ثمة ما هو أقل عذراً من الحرب واثارتها للنعرات القومية . ولكن اذا ما قامت الحرب فمن العبث والجبن ان يقف الانسان جانبا بحجة انه ليس مسؤولاً . لقد

سقطت الابراج العاجية . والغفران محظور على الذات وعلى الآخرين (٤) .

غير ان تطوع كامو لم يفده بشيء :

قال الملازم : « ولكن هذا الفتى مريض جداً ، لا نستطيع قبوله (٥) » .

وأثر الرفض في نفسه جدا :

عمري ست وعشرون سنة ، حياتي لي ، وانا اعرف ما اريد . ان اقبل . ومثلاً ، ان ارى ما هو خير في ما هو شر . ان كانوا لا يريدونني مقاتلاً ، فان ذلك دليل على انه قد كتب عليّ ان ابقى في معزل . وأنا لم استمد قوتي ونفعي للآخرين دائماً الا من كفاحي لأجل البقاء انساناً سوياً كلما شذّت الظروف (٦) .

في هذا القول اباء وشجاعة ودلالة صريحة على انه لا يرضى الا بقراره هو . ومع ذلك ، بالنسبة اليه ، بقيت المشكلة كلها شخصية صرفاً لا مشكلة وطنية .

وقد تلت ذلك رتبة « الحرب الزائفة » المملة التي كادت تنفي واقع الحرب عن افق كامو . وعندما وجد نفسه « شخصاً غير مرغوب فيه » في مدينة الجزائر بعد نشر مقالاته عن القبائل ، انتقل اولاً الى وهران ثم الى باريس حيث عمل صحفياً في اسرة تحرير جريدة « باري - سوار » Paris - Soir . ورغماً عن عدم تحمسه لباريس ، فقد استطاع في عزلة باريسية ان يكبّ على كتاباته ، فينجز « الغريب » في ايار ١٩٤٠ ، قبيل الغزو الالماني . ولما عقب ذلك نزوح الآلاف عن باريس نزح هو ايضا مع اسرة تحرير « باري - سوار » الى كليرمون فيراند ، في اواسط فرنسا ، ثم هجر الجريدة وانتقل الى ليون . وفي ليون ، عام ١٩٤٠ ، تزوج زوجته الثانية ، فرانسين فور ، التي كانت وهرانيّة المولد والنشأة ، ولكن من اصل

فرنسي (٧) . وقد كره كامو عتمة ليون ، المدينة الصناعية ، وبرد مناخها ، ولذا فانه في كانون الثاني ١٩٤١ ، حالما فرغ من « اسطورة سيزيف » ، عاد الى وهران والجزائر .

وفي السنوات الدرامية الثلاث التي عقت ذلك ، انحصر هم كامو فيما يبدو في حياته الخاصة وتطوير أدبه . ودفاته ترينا اياه وهو يطالع بنهم ، ويتأمل في شؤون المسرح ، لاسيما عند الاغريق وشكسبير - الذي أخرج مسرحيته « هاملت » Hamlet في الجزائر عام ١٩٤١ - ويخطط لكتاباتة القادمة . ليس في كتاباته او دفاته اي صدى مباشر للنزوح الشامل الذي حل بفرنسا ، غير ان السطح خداع : فروايتة « الطاعون » ومسرحيته « سوء التفاهم » Le Malentendu ، اللتان كاتتا حينئذ في دور التكامل لديه ، ترينا شدة احساس كامو بالنكبة التي اصيب بها العالم .

مقالان قصيران فقط ينتميان الى هذه الفترة ، « وهران ، او مستقر المينوتور » Oran, ou la halte du Minotaure (١٩٣٩) و « اشجار اللوز » Les Amandiers (١٩٤٠) ، وهما مختلفان سياقاً ، متمثلان جوياً . والاول من أمتع مقالات كامو ، ويلائم كل انثولوجيا . فيه يصف تقاطيع مدينة وهران وصفا مليئاً بالخفة والفكاهة ، والحرب لا تلقي اي ظل على صفحاته . ولئن يكن المقال الثاني عن الحرب ، وهو الاول من مئات المقالات المماثلة التي سيكتبها في السنوات التالية ، فان روحا من الدعة والهدوء تشيع فيه بعيدة عما اتصفت به هزيمة فرنسا عام ١٩٤٠ من قلق ويأسٍ ممضين :

اول ما علينا ان نذكره هو الا " نياس . علينا الا " نصيخ السمع لهؤلاء الذين يتصايحون بأن هذه هي نهاية العالم . فالحضارات لا تموت بهذه السهولة ، وحتى لو انهار هذا العالم لجاءت في عقبه عوالم اخرى ... ايام كنت اقيم في مدينة الجزائر كنت أصبر على

الشتاء دونما شكوى لأنني كنت اعلم ان ليلة ما ستأتي ، ليلة واحدة باردةً نقية في شباط ، واذا اشجار اللوز في « وادي القنصل » مكسوةً بالزهر الابيض كلها (٨) .

لقد كانت اشجار اللوز المزهرة في الجزائر بعيدة عن باريس . ولم تبرز شواغل كامو الداخلية بشدة الا عندما أعدم النازيون في فرنسا عاملاً يدعى غبريل بيرى ، لنشاطه في المقاومة الشيوعية المتصاعدة للنازيين . وما أطلّ عام ١٩٤٣ حتى كان كامو عضواً في شبكة « كومبا » السرية . وتبريراً لذلك لم يعط قط جواباً مباشراً سوى ذكره اعدام بيرى وقوله إنه يعجز عن تصور نفسه في اي مكان آخر (٩) . أما الاسباب الكامنة ، التي ازدادت حدة بعد سنة من هذا النوع القاسي من القتال ، فقد ذكرها بعد ذلك بقليل في « رسائل الى صديق ألماني » . لم يكن لديه ما يقوله عن نشاطه في الحركة السرية (١٠) . فقد كانت الشبكة التي انخرط فيها قد وجدت في كانون الاول ١٩٤١ ، نتيجةً لاندماج جماعتين صغيرتين . كان مقرّها أيامئذ في ليون ، وقد قيّض لها أن تصبح من اشد الجماعات نشاطاً وبأساً ، وانضمت أخيراً ، في شباط ١٩٤٤ ، الى « حركة التحرير الوطني » .

كان طبع وتوزيع « كومبا » النشرة التي تحمل اسم الشبكة من أهم شؤون الشبكة نفسها . فقد كانت الصلة القائمة بين الفروع المختلفة ، ومن وسائل جمع المتطوعين ، فضلاً عن كونها مصدراً هاماً للإعلام . كانت تدحض الاخبار الكاذبة وتنشر الوقائع الدقيقة عن الحرب ، وتحاول ما استطاعت أن تناوئ مفعول الدعاوة الالمانية . فهي تجمع وتنشر المعلومات الدقيقة عن اعمال الالمان الانتقامية والاعدامات والابعادات وغير ذلك ، لكي تستثير كبرياء الفرنسيين ونخوتهم . كانت تتكلم دوماً عن الأمل ، عن المستقبل المجيد لفرنسا حرة ومظفرة ، « فأيام الغضب » هذه كانت ،

تناقضا ، أيام الأمل أيضا . كانت فصيحة اللسان ، لأن الذين كانوا يجازفون بحياتهم في هذا العمل يؤمنون بما يقولون :

ليس ثمة « مقاومة سلبية » ، ولا مقاومة ليوم النصر ، ولا « مقاومة سياسية » . ان علينا الآن ، هذه الساعة ، أن نؤدي العدو . لشرف فرنسا . لمساهمتها في الحرب . للنصر . (شباط ١٩٤٤) •

كل الفرنسيين اليوم يوحدتهم العدو ، بحيث توجد ايماء الفرد اندفاعا في الآخرين ، ويؤدي سهو الواحد او عدم اكترائه الى مقتل عشرة آخرين . (آذار ١٩٤٤) .

ولنذكر الأمور كما هي : لقد تطعمنا ضد الهول . فالوجوه المشوهة بالرصاص ، وكعوب الرجال ، والاجسام المهشمة ، والابرياء المقتولون غيلة ، كل ذلك سبب فينا الاشمتزاز والغيط لكي نبدأ القتال عن قصد وعمد . أما الآن فان قتالنا اليومي قد أغرق كل شيء سواه . (أيار ١٩٤٤) (١١) •

وكان للجريدة أيضا برنامج سخي لمستقبل كريم ، « لمجتمع جديد ، وعهد يتصف بالعدل والعزيمة . » لم تكن العدالة الاجتماعية ، ونهاية الاستعمار ، والدولية ، مجرد شعارات : لقد كانت كلها عن حق بنود إيمان عميق .

ظهرت « كومبا » أول الامر في شكل ورقة مطبوعة بالآلة الكاتبة ، ثم بالآلة الناسخة ، وكانت تصغر قليلا عن حجم ورقة دفتر عادي ، ثم اخذت تصدر وهي بحجمها ذلك مطبوعة ، حتى ذلك اليوم المشهود ، الحادي والعشرين من شهر آب ١٩٤٤ ، اول أيام معركة باريس ، حين صدرت أخيرا في وضوح النهار وهي تحمل اسم البير كامو كديرها . كان كامو ، والنشرة بعد سرية ، أحد رجال ثلاثة يكتبون الافتتاحيات غفلا من الاسم ، فتولّى الآن مسؤولية العمود الافتتاحي . وكان في أثناء الاحتلال قد عمل

اولاً في قطاع ليون لحركة « كومبا » ، ثم عيّن في اسرة تحرير النشرة ، الى ان انتقل أخيراً الى باريس بصفته ، ظاهرياً ، أحد « قرّاء » * دار غاليمار للنشر — وهي وظيفة استمر فيها بعد الحرب .

وقد تمّ اتصال كامو بأعضاء الحركة أول الامر عن طريق المدير السابق لجريدة « ألجير — ريبليكان » ، باسكال بيا ، الذي كان من أول مؤسسي نشرة « كومبا » في مراحلها الاولى . هناك التقى ، بين من التقى ، رجلاً كان كامو شديد الإعجاب به ، أندريه مالرو ، وصادق رجلاً عظيم الشجاعة ، رينيه لينو ، رئيس قطاع ليون في شبكة كومبا . كانت صداقته لهذا الرجل عجيبة العمق والحرارة حتى في تلك الحياة التي تخلق الصداقات بسهولة . وفي ١٦ أيار ١٩٤٤ أُلقي القبض على لينو ، وبعد شهر واحد أُعدم . وقد قال كامو في مقدمته لديوان لينو (١٢) الذي نشر بعد موته : « لثلاثين سنة من الحياة لم تتردد أصدااء موتٍ في نفسي كما ترددت اصدااء موت هذا الصديق . » ومقدمته هذه هي الصفحات الوحيدة التي تحدث فيها مباشرة باسمه عن تلك السنين الخطيرة .

في هذه الفترة كان كامو يعاني من نوبة سلّ عنيفة ، ويقيم في مزرعة تدعى « لا بانيليه » في قرية مازيه سان قوا الصغيرة في مقاطعة اوفيرن ، على مقربة من بلدة سان اتيين المعروفة بمناجها . وقد لذّ له العمل بين عمال المناجم الذين كانوا أقرب الناس الى نفسه فيما عدا مواطنيه الجزائريين . وكان نشاطه يأخذه جيئةً وذهاباً بين سان اتيين وليون ، وكلتاها مدينة ييغضها . فقد كتب يصف سان اتيين بقوله : « مدينة السأم والقبح هذه التي تفرقني في كل مكروه ذميم . » وقال أيضاً : « في رأيي ، لو وجد الجحيم لكان أشبه بهذه الشوارع التبي لا تنتهي حيث يلبس الجميع السواد (١٣) . » إزاء هذا ، يتذكر دفء الاماسي التي قضاهها مع لينو

* لدور النشر « قرّاء » يعتمد عليهم في قراءة المخطوطات المعروضة عليها للنشر ، وابداء الرأي فيها . (المترجم)

وزوجته ، وأحاديثهم ، ونبل الايمان الذي يعمر قلب هذا الرجل المكرّس .
وهو يذكر أيضاً لقاءه الاخير بلينو ، وهو أحد تلك اللقاءات السرية التي
عرفت بها « المقاومة » . افترقا على جسر في باريس : « ولانغماري في ثقتي
البشرية الحقاء ، واطمئناني له ولمستقبله ، كان كل ما فعلته أن هزرت له
برأسي عبر الجسر . » واذا كان اعدام ييري قد أثار في كامو غيظه الكبير
الاول ، فان اعدام لينو غدّي فيه عنفاً يائساً مصرّاً : « جعل موته ...
ثورتي أشد عمىً . أنا أعلم علم اليقين ان المرء لا يأتي للآخرين خيراً بقتل
أصدقائهم . وبعض لحظات الغضب التي لا أقهر بها اليوم جاءت من
هناك (١٤) . »

لم يكن هذان الاعدامان الوحيدين في إثارة غيظ كامو . فقد جعلته
طبيعة عمله لصيقاً بحجيم القتل والتعذيب الذي كان من نصيب الذين
تبرعوا للانخراط في الحركة السرية . وكان اشمئزازه عميقاً ترك في نفسه
آثاراً لا تمحي . فهو يبدو ، في هذه السنين ، أنه فقد ثقته التلقائية في أن
الحياة في جوهرها خير ، رغم ما تؤدّي اليه من ألم وموت وظلم . وأهم
من ذلك ، فقد تلك السماحة السهلة والنظرة التفاؤلية الى العلاقات
الانسانية ، اللتين تضيفان على كتاباته المبكرة حسنها الخاص . فالرجل
الذي خرج شريفاً مكرّماً عام ١٩٤٤ من فترة المحنة تلك ، كان من أوجه
كثيرة شديد الاختلاف عن الرجل الذي تصدّي للتحدي في أولها .

هذه هي السنون التي عرف فيها كامو ، وهو في مستهلّ حياته
الادبية ، نجاحاً سريعاً غير متوقع ، وضعه في المقدمة من كتاب فرنسا
المعاصرين . فقد أتاه « الغريب » عام ١٩٤٢ و « اسطورة سيزيف » عام
١٩٤٣ بشهرة عريضة . غير أن الواقع الذي كان غارقاً فيه نال من لذّة
ذلك الانتصار . وبالمقارنة مع السنين التي سبقت ذلك ، كادت حياته
الخاصة تتلاشى . ولئن كان يعمل بتؤدة واستمرار على روايته « الطاعون »
ومقالته القادمة « المتمرد » ، فقد كان من العسير ، ان لم تقل من

المستحيل ، عليه ألا يستسلم لضرب من اليأس . و « رسائل الى صديق الماني » ودفاته تحوي التعبير المباشر عما في داخله من توتر ومعاناة .

كتب الرسائل الاربع « الى صديق الماني » بين تموز ١٩٤٣ وتموز ١٩٤٤ ، ونشرها عام ١٩٤٥ . كانت اثنتان منها قد ظهرت في الصحافة السرية ، اما الاخرتان فلم تنشر من قبل . وفي مقدمة هذه الرسائل لا يدخر كامو وسعاً في التأكيد على اهمية الظروف التي أحاطت بها . « لا أستطيع أن اسمح لهذه الرسائل بان يعاد طبعها دون أن أقول ما هي . لقد كتبت ونشرت في الصحافة السرية . وكانت تستهدف القاء بعض النور على كفاحنا الضير وتجعل قتالنا أجدى وأجمع . إنها تتصل بموضوعات الساعة ، ولذا فهي قد تبدو غير عادلة . » وهذا هو السبب في أنها شديدة الكشف . ليس من الغريب ، في تلك الظروف ، ان تؤول الرسائل اتهاماً لالمانيا النازية ودفاعاً حاراً عن فرنسا ، تلك الامة « الرائعة القيّمة على الحضارة » التي يتحدث عنها كامو بحب وعطف عميقين كلاهما جديد عليه .

« مئات الآلاف من الرجال القتلى عند الفجر ، اسوار السجون الرهيبة ، اوروبا التي تنفث تربتها دماء الملائين من جثث كانت أبناء لها » - ذلك دور ألمانيا . وإزاءها نرى أن فرنسا هي فرنسا اليوم ، البطلة المقاسية ، وفرنسا الأمس ، التي لم تهزم إلا لتشبثها بمثل العدالة ، وفرنسا الغد ، التي ستجسد الانسانية والعدالة : « إني أنتمي الى أمة بدأت في السنوات الاربع الاخيرة تعيش تاريخها كاملاً من جديد ، أمة طفقت باطمئنان وثقة تهيباً لنفسها من على الاطلال تاريخاً آخر وتغامر بحفظها في لعبة ليس في يدها لها أوراق رابحة » .

انا اذا لمنا كامو اليوم على هذه النظرة الواضحة البسيطة الى الخطأ والصواب في ذلك الوضع فمعنى ذلك اننا ننسى الضغط الذي كان يعانيه وهو يكتب هذه الاسطر وحرارة الايمان اللاهب الذي كان يتيح للناس أن يفعلوا ما فعلوه - بطولياً . لقد انتقد عدد من الادباء لهجة التسامي

الخلق التي نسمعها أحياناً - ربما أكثر مما ينبغي - في كتابات كامو السياسية ، ولكن البحث عن أصلها في رضا كامو عن نفسه معناه تجاهل ما تتكشف عنه هذه الرسائل . فالسخط لدى كامو لم يكن وليد الذهن ، بل وليد حساسية عجيبة الارهاق لآلام الانسانية وكرامتها المهانة . فالصواب والخطأ هنا من أمور الجسد . معها تاق كامو في السنين التالية الى تحرير نفسه من ذكرى « ملايين الجثث » تلك ، ألحّت على ملازمته ، فكانت عند أقل استثارة له تطلق فيه ردوداً عنيفة تزجج محدثيه الذين كانوا أكثر حياداً أو نسياناً ، أو معرضين عن التفاهم .

و « رسائل الى صديق الماني » اعتراف أيضاً - إنها تعبير عن عقيدة شخصية . فالرسائل تستذكر مناقشات شاين - الماني وفرنسي - قبل الحرب والتشكك الاساسي الذي يتقاسمونه : « كنّا كلانا نعتقد ، لردح من الزمن ، أن ليس في العالم من معنى علوي » . وفيما قرر الالماني عام ١٩٣٩ أن يعطي حياته معنى عن طريق عبادة بلده وتبرير الدور الذي يجب ان يلعبه في التاريخ ^(١٥) ، قابل ذلك كامو بشكوكه ، ورفضه ان يفصل بين فكرة فرنسا وفكرة العدالة . ثم يتأمل كامو في المشكلة التي أثارها اختيار كل من الشاين ، والطريقين المتباعدين اللذين أدّيا في النهاية الى وقوف الواحد في وجه الآخر عدوين لدودين . « أقول لنفسي الآن لو أنني كنت فعلاً معك فيما ذهبت اليه ، لوجب عليّ ان اقول انك محق فيما تفعله . وفي هذا الامر من الخطورة ما يحثّم عليّ أن اكفّ عن التفكير فيه ... » إن ما يتكامل في هذه الرسائل هو خلقية شخصية لا تعتمد المنطق بل التجربة والقناعة الصميمية الحارة . والقناعة من القوة بحيث انها ، كمعظم القناعات ، تحسب نفسها منطقاً :

أترى كيف أننا استمددنا من المبدأ نفسه خلتين متباينتين ...
اخترت أنت الظلم ، وجعلت نفسك في صف الآلهة . لم يكن منطقك إلا ظاهرياً . اما أنا فاخترت العدالة ، لكيا أبقي مخلصاً لهذه الدنيا .

وأنا ما زلت اعتقد أن ليس لهذه الدنيا من معنى علوي . غير أنني أعلم ان فيها ما هو ذو معنى ، وذلك هو الانسان ، لانه الكائن الوحيد الذي يصرّ عليه . ففي هذا العالم على الاقل حقيقة الانسان ، ومهمتنا هي أن نمنح الانسان تبريره ضدّ القدر نفسه . وليس تبريره إلا الانسان ، والانسان هو الذي علينا ان ننقذه اذا اردنا ان ننقذ فكرتنا عن الحياة . إنك لتبتسم وتجيّب بازدياء : «ننقذ الانسان - وما معنى ذلك ؟» ولكنني أصرخ بجوابي من أعماق كياني بأن معنى ذلك هو أنه يجب الا يشوّه أحد الانسان وأن على المرء أن يعطي مجالاً للعدالة التي لا يفقهها إلا الانسان .

في هذا التكرار الدرامي لكلمة « الانسان » نرى استهانة كامو في قتاله من اجل الحفاظ على قيم صيفه الجزائري ، سبب وجوده بالذات . منطق الحياة والموت ، لا منطق الفلاسفة . وحواره هذا مع الصديق السابق الذي لا بد من القضاء عليه الآن إنما هو هجوم على العدمية الفكرية التي كان يعرفها تمام المعرفة . من السهل دحض المنطق في حجج كامو والخطأ الذي في تفسيره لوضعه ولوضع فرنسا ، غير أنه من المستحيل أن نشتبّه في الحقيقة الداخلية لتجربته وبرهان الاحداث عليها . و « الرسائل » تبين ان حقائق كامو شخصية وعاطفية في طبيعتها ، وأن صاحبها يدركها بالحدس ولا يعلّلها إلا فيما بعد في ضوء دلالاتها اللاحقة . إنها سجلّ تجربة ، لا رياضة ذهنية .

ودفاتره تؤكد لنا أن هذه « الحقائق » لم تأتّه بسهولة . « كل ما لا يقتلني يقوّيني » ، كتب كامو مقتبساً عن نيتشه في أيامه الأسعد . وفي عام ١٩٤٣ عاد فقال متأملاً : « كل ما لا يقتلني يقوّيني . اجل ، ولكن ... وما أصعب أن نفكرّ بالسعادة . وقرها الباهظ ، خير للمرء أن يسكت الى الابد وينصرف نحو البقية (١٦) . » ان الذي كان يهدد فكرة كامو عن الحياة كان بذلك يهدّد قوته الابداعية نفسها ، فضلاً عن استنزاف قوته

الجسدية . « في فعل الكتابة ثمة برهان على حقيقة شخصية بدأت افقدها هذه الايام . والحقيقة هي ان ما يشعره المرء وما هو ، مثل نافذ — لقد جعلت افقد كل هذا (١٧) . » والعبارة التي تكشف اكثر من غيرها ، لأنها شكوى الفنان ، هي : « لا استطيع العيش بعيداً عن الجمال (١٨) . » لقد كانت تلك السنوات ، ولا شك ، سنوات نقي .

من بين كتبه الثلاثة الرئيسية في هذه الفترة ، « الطاعون » ، و « المتمرد » ، و « سوء التفاهم » ، نجد أن مسرحيته « سوء التفاهم » هي التي تجسد اكثر من غيرها عناصر قلقه الكمينية كما تعبّر عن يأس يكاد يناقض مباشرة اصراره المتحدّي على اطمئنانه وثقته مما يملأ « رسائل الى صديق ألماني » .

٥] مَحَنَةُ الْوَحْدَةِ ، ١٩٤٤ - ١٩٥٥

« تَقْصِيتُ مَرَاكِلِ الْعَصْرِ كُلِّهَا . »

« باريس هذه الليلة تطلق كل رصاصاتها (١) » . جاء التحرير ،
تصحبه موجة كبيرة من الارتياح والامل . واستطاع الذين كانوا يقاتلون
سراً أن يخرجوا الى وضوح النهار فيتبيّتهم الناس . ما أقلّ الذين كانوا
يعرفون أن مؤلف « الغريب » الشاب الناجح كان أيضاً من المساهمين
النشيطين في حركة المقاومة . وحالما لفظت المطبعة جريدة « كومبا » يوم ٢٤
آب ١٩٤٤ ، وجد كامو أن شهرته تضاعفت . واذا هو في الاشهر التالية
يرقى ، ربما رغماً عن ارادته ، الى مركز قيادي في السياسة والاخلاق معاً .
وسارتر الذي بلغ مجده ذروته في سني ما بعد الحرب ، والذي كان قد قابل
كامو في اوائل عام ١٩٤٤ ، وصف الهالة التي أحيط بها كامو في هذه
الفترة ، في كتاب مفتوح الى كامو :

كان ذلك في عام ١٩٤٥ : جعلنا نكتشف كامو « المقاوم » ،
كما كنا اكتشفنا من قبل كامو مؤلف « الغريب » . وعندما قارنا بين
محرر « كومبا » السرية وبين « مرسو » [بطل « الغريب »] ...

عندما ادركنا على الاخص أنك لم تكف قط عن كونك الاول والثاني معاً ، دفعنا هذا التناقض الظاهر الى المزيد من معرفة انفسنا والعالم . كدت تكون المثال الذي يجب ان يحتذى . لانك حملت في داخل نفسك صراعات عصرنا كلها وتخطيتها لشدة حرارتك في عيشها . كنت «شخصاً» حقيقياً ، اشد ورثة شاتوبريان تعقيداً وغنى ، آخرهم واغزرهم موهبة ، المنافع الصلب عن قضية اجتماعية . لقد واثاك الحظ كما واثك الحصال ، وأتيت لحس العظمة بعشق للجمال ، ولفرح الحياة بحس الموت ... لشد ما أحبيناك حينئذ (٢) .

وغدا كامو شخصاً مألوفاً في المشهد الباريسي : شاب طويل ، اسمر ، حسن البنية ، عيناه شهاباوان لا تضطربان ، مرتديا معطفه المطري إياه ، وبين شفثيه سيكارة ، يسحر كل من يلقاه ، وله كما قيل بعض مغامرات دون جوانية . « مظهر كامو الجسدي ليس من المظاهر التي يفك الرائي رموزها عند اول وهلة ، « كتبت السيدة ثيو فان ريسلبرغ ، صديقة جيد وهي في عقدها الثامن ، وكانت امرأة ثاقبة البصيرة . « فإنه لا بد للمرء أن يأتي ويسكن فيه قبل ان يكتشف النفس المقيمة هناك . « وهي تذكر « الجبين الشاهق » و « اليدين الحسنيتي التكوين » اللتين تأتيان « بإيماءات يدهش المرء لدقتها وتعبيرها » مؤكدين على « الكلمات المنطوقة بصوت هادىء . « ولكن اكثر من ذلك كله تؤكد على « وزن » حضوره . فتقول : « يقول مالرو إن الذي يتمتع بأقوى ذراع هو الذي يقلل حتى الحد الأدنى حظه من التمسرح . هل بقي في كامو شيء من التمسرح ؟ أنى له ان يلوذ فيه ؟ (٣) »

في عام ١٩٤٤ كان كامو في الواحدة والثلاثين ، وكان الدور الذي مطلب اليه ان يقوم به شديد الوقر على كاهله ، مناقضاً عزمه على ألا يساهم في اي مشهد عام . لم يرتبط يومئذ ، كما لم يرتبط فيما بعد ، بأي حزب سياسي ، وإن تكن الاهداف العامة التي يتبناها الحزب الاشتراكي

قريبة جداً من آرائه في العدالة الاجتماعية . لقد كان صحفياً وأديباً ، وعزم على خدمة فرنسا الجديدة ، بعد التحرير ، كصحفي وأديب . وبينما كان بعض من الذين عملوا معه في الحركة السرية يلتزمون حزباً سياسياً (فالتزم عدد منهم الحزب الشيوعي) ، لم يلتزم البعض الآخر ، ككامو ، إلا فرنسا . ولكن الالتزام لكلا الفريقين كان جدياً . فالقضية التي يجابه الكثير من أجلها التعذيب والموت قضية مقدسة . لا عجب إذن ان كانت نبرة الكلام رصينة لا مجال فيها للتشكك او السخرية . والوقت أيضاً كان وقتاً حرجاً . ففي «رسائل الى صديق الماني» كان كامو قد كتب : «اغلب الظن أن فرنسا قد فقدت قوتها وعزها لامتد طويل في المستقبل (٤) . »

واضحت المسألة : ما الذي يمكن انقاذه ، اي مستقبل يمكن تهيئته ؟ أما رجال المقاومة فكانوا يفكرون بلغة الثورة ، مطالبين بعهد جديد يتم فيه إصلاح مؤسسات « الجمهورية الثالثة » واساليبها السياسية إصلاحاً نهائياً . وكان ما يتوقعونه هو فجر عصر جديد يطلع في التاريخ الفرنسي بعد نكبة الهزيمة النكراء عام ١٩٤٠ . ولذا فاننا نجد في أيام التحرير الاولى كلمات ك « العدالة » و « الغضب » و « العظمة » ، تتردد على قلم كامو مبشرة بـ « سعادة » انسانية جديدة .

كان كامو وجماعته يحملون ، بصورة عامة ، بأن يدخلوا « لغة الاخلاق في لغة السياسة » أي أن ينمّوا في كل ميدان حسّ المسؤولية المدنية التي لم تكن مما امتازت به فرنسا في عهد الجمهورية الثالثة . وكان على الصحافة ان تلعب دوراً رئيسياً في هذا التحول . فقد قضى التحرير على اقسام كبيرة من الصحافة لوثنها وصمة التعاون مع العدو . وكانت الصحافة السرية ستأتي لفرنسا بصحافة رفيعة المستوى ، مستقلة ، غير مأجورة ، أمينة التسجيل ، لا تستجيب إلا لأسمى الدوافع ، وتكون مرآة حقيقية للرأي العام — وقد دعاها كامو بالصحافة « النقدية » . وكان ، برئاسته لتحرير « كومبا » مع اسرة تحرير تألفت أثناء الحركة السرية ، مستعداً

للعب دوره في هذا الاصلاح . دامت هذه التجربة ، مع وقفة قصيرة عام ١٩٤٥ ، حتى عام ١٩٤٧ . فلسنوات ثلاث بقيت الجريدة حية ، وبلغت عدداً لا يستهان به من القراء ، و « لم تسىء قط الى أية قضية تعرضت لها . » غير أن الظروف لم تكن لتبقى كما شاء كامو ، واذا الصحافة الفرنسية بعد فترة وجيزة من القلق تعود الى عادات ما قبل الحرب ، وعادت الجرائد « المتعاونة » او التي تم « تطهيرها » الى الظهور بأسماء حوّرت بعض الشيء . وكشفت عقايل الحرب عن فجوات عميقة بين افراد اسرة تحرير « كومبا » . ولشدة حاجة الجريدة الى المال ، فقدت استقلالها ، واستقال كامو من رئاسة تحريرها ، وأدارت الجريدة اخيراً ظهرها الى ماضيها البطولي لتغدو مجرد نشرة يسارية مركزية يكاد المرء لا يميزها عن عشر جرائد آخر مثلاً .

ولقد كتب كامو ، في السنوات الثلاث التي تولّى فيها تحرير « كومبا » مئات الافتتاحيات . وبعد أن انسحب من الجريدة لم يكتب بانتظام في أية جريدة الى أن حملته قضية الجزائر ، ١٩٥٥ ، الى كتابة سلسلة من المقالات في جريدة منديس - فرانس « اكسبريس » Express . بيد أنه طوال هذه السنين عبّر عن آرائه ، في جرائد عديدة وفي مناسبات شتى ، حول الاحداث السياسية سواء منها الداخلية او الخارجية . من العبث هنا تلخيص هذه المقالات التي نشر كامو عدداً صغيراً منها في مجلداته الثلاثة « وقائع » ، ولكنها ممتعة . فهي تشكل سجلاً تاريخياً لهذا العصر ، دوّنه رجل يؤمن بمبادئ المواطن النبيل المطلع ، الذي لا يتعلق بسياسة حزبية . لم يزعم كامو ، بالطبع ، أنه معصوم عن الخطأ . فبعض ما عبر عنه من آراء في تعليقاته اليومية ثبت فيما بعد أنه زائل الاهمية ، كما اعترف في مقدمته للجزء الاول من « وقائع » . ويصدق هذا بوجه خاص على بعض المقالات التي تلت التحرير مباشرة ، حين كانت منظورات الاحداث تحدّ منها عزلة الفئات المقاومة وعواطفها الجارحة . ومع

أن موطن التأكيد هو فرنسا ، بالطبع ، إلا أن الاحداث التي يعالجها كثيرا ما تكون عالمية المغزى : كالقنبلة الذرية ، والحرب الباردة ، وكوريا ، ومشكلة الاستعمار في مدغشقر أو الجزائر ، ومعسكرات العمل الاجباري في روسيا ، وانتفاضة العمال في المانيا الشرقية ، ثم بعد مدة في المجر ، وأحداث الثورة الجزائرية .

إلا أن هذه المقالات هي أيضا وثائق من نوع آخر . إنها تنتقل رويدا من الامل والثقة الى ضرب من التعب النفسي والكمد ، فهي تسجل تطورا عرفه الكثيرون من مواطني كامو ، من فئة « اليسار الليبرالي » ، الذين حيرتهم طينينة السياسة الفرنسية . ولئن تكن السياسة لدى كامو لا يمكن فصلها عن الاخلاق (٥) ، فإن ذلك لا يعني أن افكاره غير عملية . لقد كان شديد الاصرار في مقاومته للعنف ، والكبت ، وأي فعل يؤدي الى الحكم على الناس بالموت . ولذا فقد قاوم اسبانيا التي يحكمها فرانكو ، ولا سيما أنه كان يعتبر اسبانيا « وطنه الثاني » . وكان خصما للاسامية ، والستالينية ، والاستعمار اقتصاديا كان أو سياسيا ، ويعارض الكبت الاعمى للحركات الوطنية في قبرص ، وبولندا ، والمجر ، والجزائر ، كما يعارض السياسات التي تتعاضى عما يعتبره ظلما ، كإدخال اسبانيا ، مثلاً ، في اليونسكو ، ولم يقتنع قط بحجة القائلين بأن في ذلك سيلا الى النفوذ والاصلاح . كان يحبذ المؤسسات الديمقراطية العالمية ، وقد قال بصراحة في اوائل الفترة التي عقيبت التحرير إن فرنسا لم تعد تستطيع في هذا العصر ان تتبع سياسة وطنية بحجة . كما أنه كان يحبذ - في زمن هيروشيا - السيطرة الدولية على الطاقة الذرية .

وعلى مر الزمن ، طرأ تطور معين على وجهة نظر كامو ، يتصل على الاقل باتجاه واحد من اتجاهات الجو العقائدي الفرنسي . وهو يدور حول طبيعة العمل السياسي نفسه . ففي عام ١٩٤٤ كان كامو يتكلم بلغة المطلقات : كالعدالة المطلقة (٦) ، مثلاً ، او الثورة الشاملة المباشرة . إنها

لغة المثقف الفرنسي التي ورثها عن الثورة الفرنسية ، وهي التي تفسّر بعضاً من الاشكال الاصمّ الذي يبتلى به البرلمان الفرنسي : إذ تثير كل قضية أساسية قضية مبدأ يتشبث به الافراد والاحزاب بضراوة ، فيؤدّي ذلك الى وقف الاجراءات التي تهمّ في الواقع مصالح الافراد أو الجماعات . وسرعان ما جعل كامو يؤثر طريقة أقرب في روحها الى الاسلوب المتبع في الاقطار الانجلوسكسونية ، وهي تحديد المشكلة ، واختيار سياسة تتفق ومبادئ العمل الديمقراطي ، وتطبيقها ضمن الاطار الملموس الذي يحيط بظرف معيّن — وهي سياسة الحلول النسبية المباشرة الموجهة نحو الاستزادة من الليبرالية .

وجهة النظر هذه واضحة ومفصّحة في سلسلة المقالات التي خصّصها كامو عام ١٩٤٥ للوضع في بلده ، الجزائر^(٧) . وهي مقالات واردة ، تنبئ عن اطلاع واسع ، كتبها رجل عميق القلق بشأن مستقبل بلد يعدّه وطناً له . وهي تقترح حلولاً معتدلة ، عملية ، مباشرة — ادارية واقتصادية وسياسية ، تتصف بالليبرالية وعدم الدرامية — ربما ، لو نفذت في حينها ، لساعدت كثيراً في تحقيق حلّ للقضية الجزائرية * . وفيما بعد ، في كانون الثاني ١٩٥٦ ، اقترح كامو في مدينة الجزائر نفسها ، على جماعة من العرب والفرنسيين ، اجراءات تستهدف تقليص الاخطار التي يتعرض لها السكان المدنيون وقد وقعوا بين حجري رحي قوى الثورة وقوى مناوئها^(٨) . غير أن اعتدالها لم يكن ليرضي إلاّ القلة الضئيلة . ولشدّ ما دهش كامو وحزن حين رأى جمهوراً مغضباً يصرخ في وجهه ويفحّمه — جمهوراً من الجزائريين الذين كان يشعر فيما مضى أنه يفهمهم خير فهم .

وثمة انجاء ثانٍ يمكن تقصّيه في تفكير كامو ، يتصل بموقفه من الماركسية . فقد كان اول رفض له للماركسية أمراً شخصياً . وفي سني

* من الواضح ان الكاتبة لم تكن واثقة من ان الجزائر ستحقق استقلالها بعد نشر هذا الكتاب ، في نصه الاصلي ، بسنة واحدة . (المترجم)

« المقاومة » بعد ذلك راقب الشيوعيين عن كثب وهم يعملون ، فخرج من « المقاومة » وفي نفسه اعتقاد جازم بأن مطامعهم واهدافهم السياسية لن تعني إلا موت العالم الغربي . فأحس أن تلك هي لحظة الخطورة في مصير الغرب ، لحظة شديدة الدقة في تاريخ فرنسا .

ما كاد يتحقق تحرير فرنسا حتى ارتبطت الاحزاب السياسية التي تولت السلطة بهدنة فيما بينها . وهذه الاحزاب كانت : الديمقراطيين المسيحيين ، والحركة الجمهورية الشعبية (M.R.P.) ، والاشتراكيين ، والشيوعيين . أما الشيوعيون فراحوا يستغلون بقوة الدور الذي لعبوه في حركة « المقاومة » . وكانت الكلمة - المفتاح هي الوحدة . وسرعان ما قامت الصحافة الشيوعية بالتهجم على « كوما » ، فأعلنت الجريدة في مزيج من الحزم واللفظ عن استقلالها عن سياسة الحزب . وهنا سار كامو بحذر شديد لئلا يخدم مصالح الردة المضادة للشيوعية ، وهي ردّة كثيراً ما أدت الى المؤسف من الخلط والاساليب السياسية .

والممتع في موقفه هو دوافعه الكامنة فيه ، التي جعل بعضها يتضح في كتابه « رسائل الى صديق الماني » . لقد رفض كامو التأويل الماركسي للتاريخ ورفض معه الطريقة المسماة « بالواقعية » في العمل السياسي . لقد راح بصراحة يتحدى الافكار التي بدت لمدة طويلة لليسار « الليبرالي » وكأنها افكار لا تدحض ، وقال إنها اساطير مشكوك فيها . وكنتيجة منطقية ، رفض أيضاً فكرة أن الغاية تبرر الوسطة في السياسة . وبما أنه يرى أن ليس لاحداث التاريخ وجهة محتومة ، وليس للتاريخ سير " جبري " مقدّر ، كما يزعم الماركسيون ، فليس ثمة إذن غاية مقدّرة تبرر الوسطة . وهذا بالطبع لم يدخل كامو في معسكر اليمين المحافظ ، لانه ظل على اعتقاده الراسخ بأن أفضل اشكال الحكم لفرنسا ، او لاي بلد آخر ، هو ديمقراطية الشعب . غير أن الذي كان دوماً يعترض عليه هو تبرير اساليب الكبت السياسي العنيفة باسم « الضرورة التاريخية » .

هذا الموقف جعل منه مثابة سهلة لسهام الصحافة الشيوعية وأبعده ، في الوقت نفسه ، عن الحركات اليمينية الجوهر ، كحزب الجنرال ديغول « تجميع الشعب الفرنسي » (R.P.F.) . في عام ١٩٤٧ كان متفقاً مع سارتر في وجهة النظر ، فحبذ ، على وجه الاجمال ، محاولة سارتر المخففة في خلق يسار غير شيوعي — تلك المحاولة التي سردت سيمون دي بوفوار أحداثها بشكل روائي في « الحكماء » Les Mandarins . لقد رأى سارتر فرنسا واقعة بين « كتلتين » عاتيتين ، روسيا والولايات المتحدة ، ورأى ان فرنسا في حاجة الى اقتصاد اشتراكي ، غير أنه عارض اساليب الحزب الشيوعي بعد انسحابه من المساهمة الفعالة في الحكومة . فحاول سارتر بخلق « التجميع الثوري الديمقراطي » (R.D.R.) أن يستنفر الطبقة العاملة حول منهاج غير شيوعي للإصلاح الاجتماعي ويعيد دمجها كقوة فعالة في الهيكل السياسي الوطني . لم يلتحق كامو قط بهذا الحزب ، وأخفق الحزب إخفاقاً تاماً في تحقيق أهدافه .

حين اقتنع سارتر ، إثر هذا الاخفاق ، بأن العمل الاجتماعي الناجح لا يمكن القيام به إلا عن طريق الحزب الشيوعي ، حاول أن يقوم بـ «مصالحة» تكتيكية مع الفئة الشيوعية ، مؤملاً بذلك أن يؤثر في سياساتهم الحزبية دون أن يضعف إمكان تحقيق الإصلاح الاجتماعي الذي كان يراه ضروريا لفرنسا . فقد جعل يعتقد أن العداء المكشوف للحزب الشيوعي ، وهو الحزب الوحيد الذي رآه يمثل الطبقة العاملة وبالتالي مستقبل فرنسا الحيوي ، أمر لا يجدي ، فهو إنما يشد من أزر العناصر السلبية في السياسة الفرنسية . أما كامو فانه ، على النقيض من ذلك ، رأى الخطر المميت في أي شكل من اشكال التواطؤ مع الشيوعية .

ولذا فإن الجدل المرّ الذي عقب ذلك فرق ما بين الصديقين . فاتهم كامو سارتر ، بشيء من الحق ، باستخدام ميزانين ومقياسين ، أحدهما للبلاد الرأسمالية — وعلى الاخص الولايات المتحدة — والآخر لروسيا . فاتهم

سارتر كامو بأنه بورجوازي رجعي . وفي عام ١٩٥٠ اندلع الجدل حول مشكلة معسكرات العمل الروسية ، مما يفسّر فيما بعد موقف مجلة سارتر « الازمنة الحديثة » Les Temps modernes من كتاب « المتمرد » والنبرة الشخصية المرّة التي شابت النقاش . كلا الرجلين كان مخلصاً . فلا سارتر ولا كامو كان يضمّر في نفسه مطامح شخصية ، وكلاهما معنيّ بالمشكلات نفسها عن إخلاص . بيد ان بينهما خلافاً فكرياً أساسياً . فسارتر ، مع رفضه لاسس الماركسية الفلسفية، يقبل التأويل الماركسي للجبرية التاريخية، وكامو يرفضها .

وهكذا ما أطلّ عام ١٩٥٢ حتى أصبح كامو في عزلة سياسية تامة . والهجمات العنيفة التي سلّطت على « المتمرد » من كل صوب سياسي ، حزّت عميقاً في نفسه ، رغم المدح الكثير . وفي الجزء الثاني من « وقائع » نجد قسماً كاملاً في زهاء ٧٥ صفحة ، كله مقالات في الدفاع عن كتابه . ومع ذلك فالتنا نسمع في مقدمته لهذا الجزء نغمة جديدة . لقد بدا له ان العدمية الآن أمر اقضى ، وأن السلام قد يأتي أخيراً للعالم ، وفرنسا ، بفرصة الشفاء والعقل ، وأن الاحداث السياسية ما عادت تقف حائلاً دون آفاق المستقبل . فأبدل كلمة « ثورة » بكلمة « نهضة » (أو « ميلاد جديد ») ، وما عاد يرى أنها ستم على ايدي فئة مكرّسة ، لأنها تكاد تكون تطورا لا مردّ له . « لن نستطيع بعد اليوم أن نحيا دونما قيم ايجابية . نحن نمجّ الخلقية البورجوازية لتفاهلها وقساوتها . ونمجّ كذلك الكلية السياسية التي تسود الحركة الثورية . أما اليسار المستقلّ فانه ، في الواقع ، مفتون بالقوة الشيوعية ومورط بماركسية يُخجل منها ^(٩) » .

لقد كانت عقايل الحرب مرّة لرجل أدت به عقائده ومزاجه الى التشديد على قيم « الحوار » كنقيضة لقيم التقرير الضغطاتي المطلق . وقد هبّ المجال أحيانا لاتهامه بالتعنّت ، والعلوّ في الثقة بالنفس ، والتسرّع بالحكم ، والفيهقة باللهجة . وفي الحق ، كان في الاغلب رجلاً موزّع

النفس . إنه يروي في احدى قصصه (١٠) حكاية فكهة ، رابعة ، عن مصير رسّام باريصي ، يدعى جوناس ، ادرك شهرة عريضة . فنراه وقد أخذ افراد عائلته ، واصدقاؤه ، وتلاميذه ، وثقّاده ، شيئا فشيئا يشغلونه عن حياته ، ويملأون شقته ، ويقطعون عليه عمله ، ويضيّعون وقته ، طالبين اليه أن يدلي برأيه في قضية تلو قضية ، الى ان تدفعه الحاجة القصوى الى بناء مخبأ صغير لنفسه ، معلق بين الارض والسقف . وهناك ، ذات يوم ، ينهار من شدة الالقاء وهو يكتب على لوح اسود بصعوبة : « وح - » . فراح يريدوه يتساءلون : وحدة ؟ أم وحشة ؟

كانت تشغل كامو ، فضلا عن المعركة السياسية اليومية ، واجبات أخرى : قراءة المخطوطات لغاليلار (دار النشر) ، والاشراف على مجموعة مقالات بعنوان شامل : « الامل » L'Espoir ، والقاء المحاضرات في سفرات منظمة ، شتاء ١٩٤٦ - ١٩٤٧ في الولايات المتحدة ، وعام ١٩٤٩ في امريكا الجنوبية . وأهم من ذلك كان عليه أن يستمر في كتاباته : فظهرت له اربع مسرحيات بتعاقب سريع : « سوء التفاهم » (١٩٤٤) ، « كاليغولا » (١٩٤٥) ، « الحصار » L'Etat de siège (١٩٤٨) ، و « العادلون » Les Justes (١٩٤٩) . وفي عام ١٩٤٧ صدرت روايته « الطاعون » ، وفي عام ١٩٥١ « المتورد » .

أما في حياته الخاصة ، فان هذه الفترة كشفت عن رغبة متنامية في نفسه في التخلص من الضغوط الخارجية . فهو في دقاته والعديد من صفحات كتاباته (١١) يكرر تحديد وضع الفنان في عصره وقيمة العمل الخلاق ومعناه . لم تكن هذه السنوات سهلة على كامو : « لا استطيع انسحابا من العصر بغير جن ... أيجق لي أن اكون شاهداً ليس إلا ؟ » بعبارة أخرى ، أيجق لي ان أكون فنانا لا غير ؟ (١٢) « إذا كان بالوسع ان تنتهي بكل شيء الى الانسان والتاريخ ، فاتي أسأل : اين مكان الطبيعة ، والحب ، والموسيقى ، والفن ؟ (١٣) » يقول دوستويفسكي إن على المرء

ان يجب الحياة قبل ان يحب معناها ... أجل ، واذا ما تلاشى حب الحياة ، لن يبقى ثمة معنى يعزينا (١٤) .

ان الارهاق الذي خلّقه المقاومة السريّة ، وتعرّضه لفقدان الذاكرة مؤقتاً على نحو مؤلم ، وتعطشه للسعادة الشخصية وخلوّ البال ، كلّها أوجدت في نفسه حاجةً ملحّة للخلوة والوحدة . « في قرارة قلبي ، وحدة اسبانية . لا يخرج المرء إلاّ لبضعة « آنيّات » معينة ، ثم يعود الى جزيرته . فيما بعد ، ابتداء من عام ١٩٤٩ ، حاولت أن أنضوي ، سرت مراحل العصر كلها . ولكن باندفاع ، على جناح الضجيج ، تحت سياط الحروب والثورات . والآن فرغت من ذلك ، ووحدي غنيّة ، بالقيء ، وبأعمال لا تخص احداً سواي (١٥) .

وقد كان في عام ١٩٤٩ فريسة نوبة جديدة طويلة من التدرّس الرئوي دامت سنتين ، ومرّ الى ذلك بأزمة في حياته الشخصية ، فزادت الاثنتان من حدة شعوره بالوحدة وحاجته الى الخلوة . وبعد صدور كتابه « المتورد » عام ١٩٥١ ، انصرف كامو عن السياسة وتحوّل همّه - وان لم يبدأ ذلك منه ظاهرياً - الى اموره النفسية وتخطيط كتاباته القادمة . فلم ينشر شيئاً ذا بال بين عامي ١٩٥١ و ١٩٥٦ .

ولعل من ظواهر هذا التطور الداخلي أنه ، عام ١٩٥٣ ، عاد الى احدى هواياته الاولى : المسرح . فمنذ نهاية الحرب العالمية الثانية كانت مهرجانات الصيف في الاقاليم الفرنسية قد غدت من معالم الحياة المسرحية . فكانت تقام حفلات تمثيلية في أماكن رائعة ، كقصر البابوات في آفينيون ، تستمر عدة ايام ، وأحياناً قد تستمر لأسبوعين . وكان أحد هذه المهرجانات يقام في آنجيز ، فتستخدم شرفات القلعة البديعة مسرحاً للتمثيل . وفي عام ١٩٥٣ قدّم مدير المهرجان ، مارسيل هراند ، مسرحيتين اقتبسهما كامو ، هما La devoción de la cruz لكالكديرون ، و « الأرواح » Les Esprits ، من كوميديات القرن السادس عشر . وفي اثناء التمارين مرض هراند ،

فتولى كامو الاخراج عنه . فبقي بعد ذلك يتولى جزءاً كبيراً من مسؤولية
المهرجان السنوي ، وفي عام ١٩٥٦ أخرج في باريس المسرحية التي اقتبسها
عن رواية فوكنر « جناز لراهبة » Requiem for a Nun . وعندها اكتشفت
باريس في كامو مخرجاً من الدرجة الاولى كانت مدينة الجزائر قد عرفتة
قبل ذلك بعشرين سنة . وهكذا قدّر للمسرح ان يتغلغل من جديد الى
القلب من حياة البير كامو .

٦ « عملي لم يبدأ »

« في حلم الحياة ، هذا هو الانسان الذي يجد
حقائقه ويفقدها ، في براري الموت ، لكي
يعود من خلال الحروب ، والصراخ ، وجنون
العدالة والحب ، من خلال الآلام والاحزان ،
الى هذا البلد الوادع حيث الموت نفسه ان هو
الا صحت هنيئاً . »

في الخمسينيات أصدر كامو المجلد تلو المجلد بسرعة متزايدة .
فللمسرح أصدر عدداً من المسرحيات المقتبسة كلها فذاً وناجحاً : « قضية
ممتعة » Un Cas intéressant عن المسرحية الايطالية Un Caso clinico ، لدينو
بوتزاتي ؛ و « جناز لراهبة » Requiem pour une nonne عن رواية
فوكنر ، وكانت من ابرز المسرحيات الناجحة لموسم ١٩٥٦ - ١٩٥٧ ؛
و « فارس اوليدو » Le Chevalier d'Olmédo للمسرحي الاسباني
لوبسي دي فيغا ؛ و « المسوسون » The Possessed لدوستويفسكي
(١٩٥٩) . وفي عام ١٩٥٦ صدرت روايته التي كثر الحديث فيها يومئذ
« السقوط » ، وتلتها عام ١٩٥٧ « المنفى والملكوت » L'Exil et le royaume
وهي مجموعة أقاصيص . واعترف بصراحة بأن لديه المزيد : رواية بعنوان
« الانسان الاول » Le Premier Homme ، ومسرحية « دون جوان »
Don Juan.

ويبدو ان عامي ١٩٥٤ و ١٩٥٥ يشيران إلى مرحلة جديدة في حياته الادبية . ففي عام ١٩٥٤ ، وقد بلغ للتو سن الأربعين ، كتب مقدمة لطبعة جديدة ، محدودة بادیء الأمر ، لكتابه الاول « الوجه والقفا » . وتتضمن هذه المقدمة تقييماً لنفسه وصورة ذاتية لها . فهو يزعم فيها أن للفنان مصدراً واحداً فقط للوحي . فبالنسبة إليه بوسع المرء أن يجد هذا المصدر في « الوجه والقفا » ، اول ما نشر من كتب ، وهو الذي يصف فيه عالم طفولته . وهو قد يشك في قيمة الكتاب الأدبية ، ولكنه لن يشك في مغزاه الاساسي . فهو في ينبوع حياته الفنية يرى « عالم الفقر والنور الذي عشت فيه زمنا طويلاً » ، والذي كال لي العواطف دون حساب ، والذي ما زالت ذكراه تدفع عني الخطيرين اللذين يتهددان كل فنان ، الرضا البليد عن النفس والتأفف » . في هذه المقدمة تقييم للذات محاوله رجل يرسل البصر الى ماضيه فيشعر بأنه قد أدرك قسطاً من تمالك النفس والقدرة على الموضوعية :

... لم يكن الفقر قط نكبة لي : فقد كان يوازنه دائماً غنى النور . ولأنه كان خالياً من المرارة ، فقد كنت أجده فيه أكثر ما أجده اسباباً للحب والعطف . حتى ثوراتني كانت آنئذٍ تضاء بهذا النور . وكانت في الأغلب — ولا أحسبني بهذا القول اخالف الواقع — ثورات من اجل الآخرين . لست أجزم أن قلبي كان من طبعه أن يميل الى هذا الضرب من الحب . غير أن الظروف ساعدتني ، ولكيما أصحح لامبالاتي الطبيعية ، وضعت في منتصف الطريق بين الفقر والشمس . أما الفقر فمنع عني الحكم بأن كل ما في العالم وفي التاريخ هو على ما يرام ، وأما الشمس فعلمتني أن التاريخ ليس هو كل شيء . لقد اردت أن أغيّر الحياة ، أجل ، ولكن لم أرد أن أغيّر العالم ، فقد كان العالم إلهي . وهذا هو السبب ولا ريب في أنني بدأت هذا النهج المتعب الذي أجدين فيه ، وقد شرعت بالسير فيه بريئاً على

خطٍ دقيق التوازن لا أتقدم فيه اليوم إلاّ بعسر ، دون ان اثق من أنني سأبلغ هدي . بعبارة أخرى ، أصبحت فناناً ... فيما بعد ، حتى عندما اصبت بمرض خطير انتزع مني مؤقتاً هذه العزيمة الحيوية ، فأنني مهما عراني من انواع الوهن والضعف ، قد أكون عرفت الخوف أو ثبط الهمة ، اما التمرمر ، فلم اعرفه قط . لا شك في أن هذا المرض أضاف الى ما كان يعوقني ، عوائق خطيرة عديدة أخرى . غير انه ، في الأمد الطويل ، أوجد فيّ حرية القلب ، وذلك البعد اليسير بالنسبة الى الاهتمامات الانسانية ، الذي اقتدني من التأفف . وهذا امتياز ، منذ أن أقمت في باريس ، خليق بالملوك . ولا اكنتم أنني تلذذت به بكامله وأنه ، حتى الآن على الأقل ، أنار لي حياتي .

ويسترسل كماو فيشرح كيف انه لم يشعر براحة في جو باريس الأدبي ، وكيف انه وجد حرفته كأديب حرفةً مضنية ، وكيف أن باريس تخضع كتباًها لـ « تجربة غرور » أليمة ، استسلم لها ، كغيره ، بسهولة . فهو يعترف بأنه ، إذ أراد أن يتخلص من فتنتها المخادعة و « التعب » الذي تسببه له ، اتخذ لنفسه مظهر البرود والحشونة ، رافضاً كل إطراء بمزيج من « الحماسة والنقرة » . ولئن يكن بعض السبب في هذه النفرة ما يحس به في دخيلته من « لامبالاة عميقة » أشبه « بعجز فطري » ، فانه يشرح السبب الأكبر فيها ، وهو أن اطراء كذلك لم يشر قط الى عالمه ، وهو ما زال في معظمه ذلك العالم نفسه في « الوجه والتقفا » : « تلك المرأة العجوز ، أم صامته ، الفقر ، الضوء المنهمر على اشجار الزيتون في ايطاليا ، الوحدة ، والحب ، كل تلك الأمور التي هي ، في نظري ، شواهد الحقيقة » .

إنه يحلل كرهه للراحة والحياة العائلية أو البورجوازية ، كما يحلل الفوضى العنيفة التي يستشعرها ، كفنان ، في دخيلة نفسه ، مما يضطره الى

نظام صارم جداً في الشكل . هذا الشكل ، في رأيه ، هو ما يعوز كتابه « الوجه والقفا » ، إلا أنه كان يعلم أنه سيجد في النهاية الشكل الذي ينشده : « لأتني ، على الأقل ، أعلم تمام العلم أن عمل المرء ليس إلا ترحالاً طويلاً ، في طرق الفن وفجاجة ، لاستعادة الصورتين أو الثلاث البسيطة الرائعة التي أدركت قلبه في البداية . ولعل هذا هو السبب في أنني الآن ، وقد بلغت الأربعين ، بعد عشرين سنة من الكتابة والنشر ، ما زلت اعتقد أن عملي لم يبدأ بعد » .

ثم يقول : « في سريرة قلبي لا اعترف إلا بالحيوات البسيطة ومغامرات الذهن العظيمة لقد حاولت ما وسعني الجهد أن أكون رجلاً ذا فلسفة خلقية ، وهذا ما كلفني أكثر من أي شيء آخر ان الإنسان أحياناً ليبعدو لي أنه ظلم يزحف ، وأنا أشير الى نفسي » . لقد كان كامو قد بلغ ذلك الانفصال الذهني الذي يرافق عادة النضج والانحياز .

وعندما منح كامو جائزة نوبل عام ١٩٥٧ ، أثّر في نفسه ذلك التكريم ، غير أنه اضطرب لما جاءه به من سمعة . لقد أحسّ ثقل مسؤوليته وجعل يتساءل عن امكاناته في المستقبل . ولكنه أدرك ، كما قال ، أن عليه أن يقبل بمصيره بكامله . ولأول مرة في حياته وجد نفسه حرّاً من كل عبء مالي . فكان بوسعه ان يدير ظهره الى باريس ، ولو جزئياً ، ويعود الى العالم المتوسطي الذي يحس فيه بأنه بين أهله .

في أيام المقاومة السريّة نشأت صداقة حميمة بين كامو والشاعر رينيه شار ، الذي كان يقيم بعيداً عن باريس في قرية جميلة قديمة تدعى ليل سور لا سورغ ، على مقربة من عين فوكلوز حيث نظم بترارك قصائده الى لورا . انها منطقة تقيها سلسلة جبال خفيضة من جموع السواح الذين يغزون الريفييرا الفرنسية ، وكان يقيم فيها كتّاب آخرون ، منهم الروائيان جونو وبوسكو . فاشترى كامو بيتاً في قرية لورماران أمثله على غرار اسباني صارم جميل . وقرر أن يقضي هناك نصف السنة

في الكتابة . لقد رفض تكريمات كثيرة ، ودعوات عديدة للمحاضرة في فرنسا والخارج ، او في الراديو والتلفزيون . ولكن عندما تولى آندريه مالرو ، عام ١٩٥٩ ، مسؤولية النشاط الفني في فرنسا ، عرض عليه مديرية أحد المسارح التجريبية ، فقبل كامو فرحاً . « لماذا ترى أنا في المسرح ؟ لست ادري بالضبط » ، قال في اذاعة تلفزيونية بعد تعيينه ذلك (١) . « والجواب الوحيد الذي اجده حتى الآن سيثبط الهمة ولا ريب لشدة ما هو مبتذل : إن المسرح هو أحد اماكن هذا العالم التي اراني فيها سعيداً جداً » .

ورغم أن المشكلة الجزائرية كانت توقر نفسه ، فقد بلغ الحرية التي كان ، كأديب ، يتحرق إليها منذ بضع سنوات . وكانت الرواية التي انهمك فيها حينئذٍ ، « الانسان الاول » ، في تقديم وئيد ، ولم يكن ليجعلها « اسطورة » ولا « حكاية » (٢) . وأخذ يفكر في انشاء مسرح مكشوف في لورماران . وبدأت هذه الفترة الجديدة من حياته أشبه بتلك الفترة الشديدة الخصب التي عرفها في اواسط الثلاثينيات . « هل تعتبر عمك منتها في خطوطه الرئيسية ؟ » سأله أحدهم في مقابلة معه عام ١٩٥٩ (٣) ، فأجاب : « أنا الآن في الخامسة والاربعين وبني حيوية اكاد أضجّ بها » .

« إني لأذكر الرسالة التي كتبها تورغنيف في احتضاره الى تولستوي : « اكتب اليك لأقول كم كنت محظوظاً لأنني من معاصريك » . يبدو لي أننا ، بموت كامو الذي جعلنا نعي في جزء خفي من انفسنا اننا نحن ايضا في احتضار ، شعرنا بأننا محظوظون لأننا كنّا معاصريه (٤) » . هذه الكلمات التي كتبها الناقد موريس بلانشو تعكس خيراً من غيرها الاحساس الشامل بالخسارة والحزن اللذين سببها موت كامو على غير توقع ، كما تعكس ما كان الناس في فرنسا وخارجها يكتثون له ، ربما دون علم منه ، من حب وتقدير .

« . . . يعلم المرء ان الشمس احيانا مظلمة . »

« أعلم الآن أنني سأكتب ... عليّ ان اشهد ... لن اتحدث إلا عن حبي للحياة . ولكنني سأحدث عنه على غراري انا . فالآخرون يكتبون مدفوعين بإغراءات مؤجلة * . وكل خيبة في حياتهم تأتيهم بعمل فني . غير ان اعمالني ستصدر عن سعادتي . حتى في قسوتها . عليّ ان اكتب ، كما عليّ ان اسبح ، لأن جسدي يلح عليّ بذلك » . هذا ما يقوله باتريس مرسو ، اول بطل روائي لكامو ، وهو غالبا ما يشبه خالقه ، ويستعير من دفاتر كامو وهو يتكامل شكلا في صفحاتها . فقد اكتشف كامو في زمن مبكر ، عام ١٩٣٥ ، وهو في الثانية والعشرين من العمر ، ما اكتشفه مرسو بعد ذلك بسنة : اي أن عليه ان يكتب .

وكمعظم المبتدئين ، شرع كامو بكتابة رواية . وقد قال : « نحن انما نفكر في صور . فإذا اردت ان تكون فيلسوفاً فاكتب روايات » . وقد تخيل اول رواية اختطها ، مسميا اياها اول الامر « الحياة السعيدة »

* لعل في هذا اشارة الى اندريه جيد الذي عرف كتاباته ذات مرة بهذه الكلمات .

La Vie heureuse ، كأنها ضرب من «الخلاصة» الفلسفية ، جامعاً فيها المنسرح الكامل لتجربة الفتى الشاب : حاضره وماضيه ، العالم الذي حوله والعالم الذي في باطنه ، من أحب من الناس ، بما فيهم والدته ، ومن راقب منهم موضوعياً ، مرضه ومواجهته الموت ، مضيفاً الى ذلك كله تقدّم تفكيره ، وصلته بهذا العالم المعقد . وسوف نراه بعد ذلك بعشرين سنة يتحدث عن رحلة الفنان الطويلة نحو معرفة الذات ، متمثلة في اعمال فنية متعاقبة ^(١) ، غير أنه الآن ، في بداية حياته الادبية ، لشدة توقه الى صب حياته بأجمعها في هذه الرواية ، لم يدرك - أسوةً بالكثير من الكتاب الآخرين - انه لن يستطيع بلوغ غايته إلاّ بترحال وئيد عديد المراحل . فلا عجب أن مرسو ، بطل هذه الرواية الاولى ، وجد السير شاقاً بحيث اضطر الى التخلّي عن المهمة التي عهد بها اليه . وفي اثناء الكتابة تحولت «الحياة السعيدة» وغدت «الموت السعيد» La Mort heureuse . وقد استغرق الكتاب سنتين وما زال مخطوطة لم تنشر ، ولكنه اذ قارب التكامل ظهر انه سيرة ذاتية غريبة كاشفة ، تتصف لا بتحويل الوقائع فحسب ، بل باعادة ترتيبها رمزياً ، وبما أنها سيرة روحية في مرماها ، فان الكتاب يكشف لنا عن امور كثيرة .

لعلنا نكون مغالين إن قلنا إن « الحياة السعيدة » بكل ما فيها من تشعب في الموضوعات تحوي الجنين لكل ما كتب كامو فيما بعد ، غير أنها ، من حيث الموضوعات ، على الاقل ، أشبه برحم ولدت فيه كتاباته اللاحقة . فأعماله المنشورة الثلاثة الاولى تغذّت كثيراً من « الحياة السعيدة » ، واثنان من موضوعاتها : « عالم الفقر » - وشخص أمه في الوسط - وجمال شمال افريقيا ، كلاهما يتحدث عنهما في مجموعتي مقالاته الشخصية ، « الوجه والقفا » و « اعراس » ؛ ومرسو ، بطل روايته « الغريب » انما يمثل دوراً جديداً وأقل شأنًا من دور مرسو بطل « الحياة السعيدة » ، وان يكن الشبه بين البطلين معدوماً تقريباً إلا في نقطة واحدة .

« الموت السعيد » استقصاء لسفرة أشبه برحلة الحاج ، لا في اتجاه المدينة الفاضلة ، بل في اتجاه الموت - ضرب معين من الموت يكون ، لطبيعته الخاصة ، تعليقاً على مغزى الحياة . والبطل مرسو ، وهو من ذوي الياقات البيضاء في الجزائر ، يُقحم به في هذه السفرة بسبب جريمة مقصودة يتم القتل فيها عن عمد وببراعة أفضل القصص البوليسية . أما أن الجريمة رمزية ، فذلك أمر واضح يؤسف له ، لأنه يضعف استهلاك القصة الدرامي . يدعى القتل زغريوس ، ولا ينال القاتل عقاب : بل إن مرسو يدرك بعد ذلك بأمد طويل أن الطلقة التي أودت بزغريوس كانت فائحة ظفره هو ، أي مرسو ، بالسعادة . وزغريوس اسم آخر لديونيسوس ، الذي يرمز الى قوى الكون الفيزيائية . ولذا فإن مقتله يعادل ، فيما يبدو ، قتل ذلك التوحيد الحيواني اللاواعي مع الكون ، الذي يتشم عندما يدرك الانسان عالم الوعي الذهني . فمرسو بفعلته العنيفة يستيقظ ويصبح كائنًا حراً يستمد دوافعه من فرديته .

رواية « الموت السعيد » قصة ظفر فردي بالسعادة ، كرواية « الغريب » التي كتبها كامو فيما بعد . وهي تستقصي تجربة دورية : وفق عالم يومي معين ، ومغادرة وترحال ، وعودة الى العالم نفسه مبرى في ضوء جديد ، وأخيراً اندماج كليّ نشوان في هذا العالم من جديد ، على مستوى آخر من الوعي . وغرض كامو هنا هو الغرض عينه الذي أعلن عنه باتريس مرسو ، وهو أن يشهد على « فرحة الحياة ، حتى في قسوتها » .

في اول مراحل حياة مرسو ، قبل أن يقتل زغريوس ، نجد أنه عبد رتابات مفروضة عليه لكي « يكسب لقمة العيش » ، تلك الرتابات التي تقتاد الناس ساعة تلو ساعة الى « موتهم الطبيعي » . وفي الواقع ، « الموت الطبيعي » هو عنوان هذا الجزء من القضية . غير أن مرسو يثور على هذه العبودية للزمن بمحاولة تحقيق « انعدام الشخصية » اسوةً بالاشياء الطبيعية : « حجر في الشمس او المطر » . وثورته على « الموت الطبيعي »

تؤدي الى قتل زغريوس وبالتالي الى حصوله على مبلغ من المال يجرّره من العبودية الآلية الخارجية التي تفرضها عليه وظيفته . فله أن يترك وظيفته ، له أن يترك الجزائر ، له أن يعيش حراً .

وفي وحشة وشظف فندق من الدرجة الثالثة في مدينة براغ ، يجابه بما في وعيه من فراغ نفسي . الزمن الآن يمتد حوله ، مبهماً دونما شكل : ان القلق ليضنيه ، وكذلك الخوف والغثيان اللذان يفرزهما جو اوروبا ، « ذلك العالم العتيق المثقل بالشر والعذاب » المرهق بعبء التاريخ وإلهه المسيحي الرهيب . وفي شوارع براغ المظلمة يعثر على جثة رجل ملقى بزاوية على الرصيف . فيتحول قلقه الى ثورة ومواجهة طويلة مع نفسه تعود به الى الجزائر ، الى عنفوان السعادة البشرية في نور الشمس والبحر . إن عنوان هذا القسم ، « الموت الواعي » ، في غنى عن الشرح . فحس مرسو بأنه مائت لا محالة يؤدي به الى قياس القيم كلها الراهنة في كل لحظة من لحظات فعل البقاء . والزمن الذي يفرض حدوده على حياة كل فرد ، يغدو الآن الزمن الحاضر ، الحاضر المفعم بالاعاجيب والذي لا يستنفد ، الغني بالجمال والصدقة والحب . إنه الحاضر الذي تمثله براءة « المنزل الذي يواجه الدنيا » ، وهي البراءة المنطلقة مباشرة من حياة كامو بالذات .

أما القسم الثالث من الرواية فيدور حول الظفر بسعادة أعمق كامنة في الوحدة والتزاوج الجذل بين الانسان والارض ، التي يعود اليها مرسو الآن . فيبطل الزمن بالنسبة اليه ، الى أن يواجه باكتشاف مرعب للمرض فتواجهه لا مشكلة موت الانسان عامة بل حقيقة مرضه هو . فدنو الموت هذا يشدد على ما في توحّد مرسو بالعالم من وهم . فيعقب ثورته العنيفة اكتشاف "أخير ، وهو أن الانسان لا يحقق المصير الانساني إلا بالموت ، اذ يضيّع نفسه أخيراً في الكون . « كل ما يلائمك ، أيها الكون ، يلائمني (٢) » . وفي وهج الشمس والبحر يتطلق باتريس مرسو نحو موته

في نشوة. وتتم بذلك التضحية الانسانية : فالضحية مساهم راضٍ في طقس مقدس مأساوي ، وكل شيء على ما يرام . وموت مرسو طبيعي وواع ، فهو أيضاً « موت سعيد » . شمس الحياة النيّرة و « شمس الموت السوداء » كلتاهما سواء . والظفر بالنفس والسعادة يبلغ الذروة في لحظة من النشوة عندما يبدو أن الحياة شيء واحد ، ويعلم الفرد ، وهو يموت ، أنه يتوحد مع الكون .

معنى الرواية وضعفها كلاهما في هذه الذروة . إنها محاولة بطولية لتفهّم الموت ، واعطائه معنى كونياً يجعله مقبولاً برفعه الى مستوى الاسرار الطبيعية المقدسة الغامضة . ويبدو أن النموذج المختذى وجد كامو بعضه في أفلوطين . فأفلوطين يرى أن الكائنات جميعها قد سقطت عن حالة المساهمة في مصدر الكينونة كلها ، وأنها تحاول عن طريق مراحل شتى من المساهمة أن تعود الى هذا المصدر ، ومرسو يمر بمراحل «المسيرة» الرئيسية الثلاث ، وهي مستوى الوعي الجسدي ، فالذهني ، فالروحي . بيد أن هذه المراحل تختلف بعض الشيء في طبيعتها عن المراحل الافلوطينية، ويجري وصفها بالفاظ تذكر المرء أحياناً بنيتشه وأحياناً باللغة «الوجودية» الشائعة . فتجربة « القلق » و « الغثيان » مثلاً ، واكتشاف « مساميّة » الوعي الفارغة ، يذكرّنا بجان بول سارتر الذي راجع كامو روايته « الغثيان » La Nausée عام ١٩٣٨ ، في الوقت الذي كان قد اوشك على الانتهاء من تجربته الاولى في كتابة الرواية . غير أن هيكل «الموت السعيد» مصطنع من ناحية ، وضخم من ناحية أخرى ، أكثر مما تقتضيه التجربة التي يحاول كامو سردها ، وبما أن الذروة هي ضرب من المراوغة تجاه صفة هذه التجربة الحقيقية ، أي الثورة على الموت ، فإنها تعجز عن إقناعنا . وقد أدرك كامو ذلك ، فانصرف عن هذه الرواية بحزم الى المقالة ، وهي فن أدبي اجاده بسرعة ، واستخدمه فيما بعد بكثرة .

٨ عالم الفقه

« الظواهر وحدها يمكن ان تخصي نفسها ،
والمناخ وحده يمكن ان يجعلنا نستشعره . »

صدر كتاب « الوجه واللقا » ، وهو مجموعة مقالات ، لأول مرة في مدينة الجزائر عام ١٩٣٧ في طبعة اقتصرت على ٣٥٠ نسخة ، وأهداه كامو الى جان غرينيه . وعندما نقحه وأعاد نشره عام ١٩٥٧ ، جعل طبعته محدودة اكثر من قبل ، فاقتصرت على ١٠٠ نسخة . ولم يكن إلا في العام التالي أن رضخ كامو للضغط ، فنشر هذه المقالات من جديد في طبعة كبيرة . وهكذا بقي هذا الكتاب غير معروف إلا لدى القلة ، وبقي كامو موزع الرأي نحوه ، كما وضّح في مقدمته لطبعة ١٩٥٧ : فقد اعتبره ، فنياً ، ضعيفاً ولكنه اعتبره أيضاً محكاً لكل ما كتب منذ أن فرغ منه .

قال فيه : « لا يكاد ابن الاثنين والعشرين عاماً يعرف كيف يكتب ، اللهم إلا إذا كان عبقرياً . » وسواء أكان صاحبنا عبقرياً أو مجرد قتي مجد ، فإن الشاب الذي استطاع أن يستخرج من فوضى المواد التي كان يصارعها هذه الصفحات المرصوفة من المقالات ، كان ولا شك يعرف كيف

تكون الكتابة . بل إنه أبدى قدرة على التعبير غير عادية . وكان الذين اقتدى بهم هم أساطين الاسلوب الفرنسي من كتّاب فرنسا في القرن السابع عشر (١) ، وربما شاتوبريان ، وكذلك من بين معاصريه مورييس باريس ، وجيد ، وموتترلان . كان فقي اللغة ، يتجنب خصائص الفرنسية المحلية التي تحكى في الجزائر ، مقتصداً في ألفاظه ، شديد الدقة والضبط ، فبرهن على أنه يتمتع بموهبة لتأليف المواقف الدرامية بأقل الكلمات ، يشحنها جميعاً بالقوي من العواطف . وكان المزلق الذي يخشاه هو استدرار شفقة يسهل استغلالها في مقالات تدور حول طفولة قضاها في فقر وإملاق . لقد أحسّ كامو الشاب بهذا الخطر ، ففرض على نفسه رياضة صارمة ، مبالغاً في فن « تضليل القول » لدرجة الضيق . والمفارقة Irony وسيلة أخرى لجأ إليها كامو كيما يحرّر أسلوبه من الشفقة ، ومفارقته هي وليدة تلاعب الحقائق والعواطف والمعقول العام . فمهما يكن من أمر ، فإن « الوجه والقفا » يدلّ على ربطٍ بارع وتوازن فذّ بين شتى الصفات ، ويحمل طابع الشخصية القوية . كل ما هنالك هو ان المؤلّف الشاب لصيق أكثر مما ينبغي بمادته ، ويغالي أحياناً في وقاره ورسائته .

منذ أول تخطيطه « للحياة السعيدة » كانت ثمة قطعة معينة ترفض الاندماج في الكل ، وهي القطعة التي نراها تتكرر في مشروعات متعاقبة في دفاتره بعنوان « أقسام الطبقة العاملة » ، ويرافقها دوما موضوع الأم والابن . كان كامو قد أراد أول الامر أن يجعل هذه القطعة لبّ « الحياة السعيدة » ، التي كان قد باشر بكتابتها ، وكان من هذه القطعة أن استقى المقالات المتفرقة في « الوجه والقفا » ، وأول مقالين في هذا الكتاب دراستان في الشيخوخة ، الشيخوخة في عالم صغير قميء ، في شخصين عاديين جاهلين ، أحدهما امرأة عجوز نصف مشلولة ، والآخر شيخ مسن . ويواكب الدراستين تأملات في وفاة جدّة (جدة كامو) ، دون أن يجعل منها مثلاً أعلى ، فهي طاغية صغيرة النفس وغير محبوبة .

في المقال الاول ، تجلس العجوز في ركن وفي يدها مسبحة الصلاة ، وأمامها تمثال من رصاص للمسيح ، وآخر من جبس للقديس يوسف حاملاً طفلاً . يأتي الشاب ضيفاً للعشاء ، فتدمدم له بشكواها التي لا نهاية لها ، شكوى الوحشة والسأم . وعندما يخرج مع العائلة بعد العشاء يشعر أنه « يواجه أفظع مصيبة عرفها : امرأة عجوز مقعدة يتركونها وحدها ليذهبوا الى السينما . » لم يبق لها في وحدتها اية سلوى . فقيا عدا مسيحها الرصاصي ليس ثمة لها شيء سوى فراغ أسود ، عميق - الموت . وقد جرّدت من كل ما قد يفتّح حالتها الانسانية . « لن يحميها الآن شيء ؛ وإذا تركت وحدها تفكّر في موتها ، لم تعرف بالضبط ما الذي ينفزعها، غير أنها أحست أنها لا تريد أن تظل وحيدة . إنها لا تريد أن تترك الاناس الآخرين (٢) » .

أما المقال الثاني ، فدراسة لرجل مسنّ جالس إلى مائدة مع ثلاثة من الشبّان ، وهو يتكلم بغير انقطاع . ليس لديه ما يقوله ، ولكنه « يسرع لقول كل شيء قبل أن يغادره مستمعوه . » إنه هو أيضاً « محكوم عليه بالصمت والوحشة » ، وعندما ينصرف يدرك فجأة « أن الشيخوخة في نهاية عمر المرء ، تدهمه كالغثيان . وينتهي كل شيء بأن يجد أن لا أحد يصغي اليه ... وكان وراء التلال المحيطة بالمدينة بقية من وهج ... أغمض الشيخ عينيه . وجهاً لوجه مع الحياة التي تحمل معها ضوضاء المدينة وابتسامة السماء الجوفاء اللامبالية ، كان الشيخ وحيداً ، عاجزاً ، عارياً ، ميتاً منذ زمن (٣) » .

أما بشأن الجدّة ، فقد كانت قد توفيت ، وما عاد موتها يثير شعوراً في نفس حفيدها المهتمّ ، « فاذا ما تساءل عن الحزن الذي يستشعره ... لم يستطع ان يتبيّن شيئاً منه . يوم الجنازة فقط ، بسبب ما تفجّر حوله من دموع ، بكى - وملؤه الخشية من أنه غير مخلص وأنه يكذب في وجه الموت . كان يوماً جيلاً من أيام الشتاء ، مشبعاً بأشعة الشمس... والمقبرة

في أعلى المدينة وبوسع المرء ان يرى الشمس الشفافة الجميلة تتساقط على الخليج ، والخليج يرتعش بالضياء ... (٤) » .

مصائر ثلاثة ، مبتذلة غير درامية ، عادية تافهة ، كالأشخاص الثلاثة أنفسهم — الشيخ ، والعجوز ، والجدة — الذين عرفوها . ولكن لأنّ ليس ثمة من قياس عام بين الفرد والمصير ، لهذا السبب ذاته ، نجد أن هناك شأنًا كبيرًا يحيط بهم : نصيبهم وحشة الشيخوخة الرهيبة والموت ، ولا مهرب لهم . هذه الدراسات الثلاث الاولى هي دراسات « غرباء » في الدنيا : غرباء بين الناس وهم في وحشتهم ، وغرباء إزاء « ابتسامة السماء الجوفاء اللامبالية » اذ أصبح الموت على الباب . ومصيرهم يؤكد أيضًا على الانعدام الرهيب في التفاهم بين البشر : إنهم يشعرون ان حضور الأناس الآخرين وحده قد يقنّع آلامهم ، غير أن الاناس لا يترثون ، ولا يصغون ، وبذا يتركونهم للموت .

وهكذا فكأمو إنما يعرّي الانسانية كلها ويتأملها ، تماما كما يتأمل في المقال التالي ، « بين كلاً ونعم » Entre oui et non ، أمه المريضة « كأنها شفقة قلبه الهائلة وقد خرجت عنه ، وتجسّدت ، وجعلت تلعب باخلاص ... دور امرأة عجوز مسكينة محزنة المصير . » هذا المقال الذي يستذكر فيه كأمو طفولته والرباط الذي يجمع بينه وبين أمه الصامته ، يبلغ ذروته في وصف الفتى وهو يسهر ذات ليلة قرب فراشها وقد اضطجعت فيه مصابةً بالحمّى . وفيما هو يرقب المرأة الصامته اللامكتثرة ، في هدأة الليل ، تفقد الدنيا مظهرها المُنظَّمَتْن المعتاد : « راحت حافلات ترام منتصف الليل ، وهي تمرّ من بعيد ، تمتص كل ما يأتيها من الناس من أمل ، وكل ما تقدمه لنا ضوضاء المدن من ضمانات ... لم يشعر من قبل بغربة كتلك قط . لقد تلاشت الدنيا وتلاشى معها ذلك الوهم بأن الحياة تبدأ من جديد كل يوم . لم يبق شيء في الوجود ... ومع ذلك ، فانه في هذه الساعة التي يتهافت فيها العالم وينهار ، حيّ جداً . بل إنه كان أخيراً قد غرق في النوم (٥) » .

والشعور بالغربة والوهم ، في عالم تجرّد من الاشكال المطمئنة التي نلقاها في حياتنا المعتادة ، هو موضوع المقال التالي ، « العذاب في الروح » * والعالم هنا مدينة براغ ، حيث الفتى « غريب » ، والترحال ليس أهلية بل مواجهة للنفس . « حجاب العادة الذي نسجته حركاتنا وكلماتنا المعتادة ... يرتفع رويداً ليكشف أخيراً عن وجه القلق الشاحب . هذا هو الانسان مع نفسه وجهاً لوجه . إنني لأتحدّاه بأن يكون سعيداً . » والمقال الثاني ينتقل بنا الى جزيرتي ميورقة وإبيزة ، في البحر الابيض المتوسط ، وهو بعنوان « حب الحياة » *Amour de vivre* ، فنرى الغرابة نفسها تتكامل في دفع من النور والفرح ، في رقصة رائعة تؤديها امرأة في بالما . « لأن ما يكسب السفرة قيمتها هو الخوف . » فهو يحطّم الهيكل الداخلي « الذي نرجع اليه عادة » ، ويقحمنا في عالم لا مكان فيه لنا ، حيث تغدو حياتنا عديمة المعنى . »

والمقال الاخير « الوجه والقفأ » يعطي الكتاب عنوانه . هنا كامو يتأمل المرأة التي ورثت قليلاً من المال في سنة متأخرة من حياتها ، فتبني لنفسها ضريحاً فخماً ويؤول بها الامر الى قضاء وقتها كله هناك ، ثم يجمع المؤلف بين الموضوعات التي تنظم المقالات الخمسة وهكذا يضفي الوحدة عليها جميعاً .

الفقر ، الشيخوخة ، ترحال شاب وحده بغير مال ، ليلة ساهرة صامتة دونما أمل قرب فراش ام محبوبة لكنها نائية لا تدرك - اشكال الحياة هذه تنتزع من الفرد أوهامه وعاداته وملاهيته ، وتواجهه بانغلاق المعنى في حياته وموته . وفي لحظات العري هذه ، حين تتلاشى التبريرات كلها والفكر والمعتقدات الواقية كلها ، يشيع جمال الارض في النفس سرّاً ،

* *La Mort dans l'âme* ، وقد اطلق سارتر هذا العنوان نفسه فيما بعد على الجزء الثاني من روايته « دروب الحرية » *Les Chemins de la liberté* .

جاعلاً من الانسان « اللامعقول » صفراً ، مغرباً إياه بالانصراف عن انسانية جريحة الى كمالها وخلودها . « ولكن هذه هي العيون والاصوات التي يجب ان أحب » . إني اتّمي الى العالم عن طريق حركاتي وإيماءاتي ، الى الناس عن طريق شفقتي وامتناني . لست أبغي الخيار بين هذين الوجهين من أوجه العالم ... فإن أنا أصغيت الى السخرية المتسلّلة خلف الاشياء جميعاً ، فإنها تتبدّى شيئاً فشيئاً ، ويرفّ جفناً عينها الصغيرة الواضحة : عَش كَأَمَّا ... (٦) » .

هذا الموضوع ، موضوع العبث الاساسي في الوجود الانساني - بما فيه آلام المعاناة - الذي تكشف عنه بعض الحالات العاتية التي عرفها كامو إبتان ترعرعه في بلكور ، ليس بالحلقة الوحيدة الجامعة بين هذه المقالات الخمسة . فثمة أيضاً حضور الراوية الذي يصف من يشاهد من أناس دون رحمة ولكن بعطف عميق ، مستخرجاً منهم وهم لا يعون إقرارهم الحزين بسيرهم الحائر نحو الموت . كما أن هناك محاولةً لتحقيق وحدة تركيبية ، واطراداً من رؤية موضوعية لاحزان الحياة الانسانية نحو تجربة شخصية متوترة تنتهي الى تكوين موقف ، وتقييم ، وقبول . إلا أن التركيب ضعيف ولا يفرض نفسه فرضاً ، فهو وحدة برّانية أكثر منه وحدة عضوية . في حين أن صوت الراوية الذي يتكلم من خلال الكتاب بأجمعه يسبغ عليه نغمته ، وهي نعمة متميزة بيّنة ، ويخلق فيه وحدة حقيقية .

والمقالات يصل فيما بينها أيضاً خلفية مشتركة من الدمامة - خلفية حياة أناس عاديين لا تعرف التنميق او الزينة ، كما يصل بينها ، الفقر والصمت الداخليان اللذان يرسمهما كامو بنفاذ بالغ . فهؤلاء القوم لا يلجأون الى الكلمات ، وعالم الذهن مجهول لديهم . وكامو ، خلافاً لموباسان ، لا يغض من قدرهم لأنهم عاديون . فققرهم موضوع فحصه ، ولكن ليس بسبب من الفقر نفسه . إنهم بحركاتهم ، وأصواتهم ، وعذابهم ، يجسّدون دون علم منهم عبث العيش الانساني وعظمته معاً .

وخلافاً لما لرو ، الذي لم يكتشف إلا متأخراً في حياته « الانسان الاساسي »^(٧) مجرداً من القلق والاندفاع الذهنيين ، فان كامو أحس منذ البداية احساساً حاداً بوجوده : « المهم أن يكون الانسان رجلاً . ستموت جدته ، ثم أمه ، ثم هو نفسه ... واذا ما قام بواجباته ، وقبل بأن يكون رجلاً ، أدّى ذلك الى التقدم في السن ... » هذه هي الحكمة التي تعلمها وهو طفل . أين يجد الكاتب التعقيدات السيكولوجية والعقائدية التي تنحت منها معظم الروايات ؟ لقد كانت اولى المهام التي تعهد بها هي إيصال هذه البساطة الاساسية الجرداء . « لم أدرك ما بدا لي أنه معنى الحياة الحقيقي إلا في حياة الفقر هذه ، بين هؤلاء الاناس البسطاء أو المزهوين . » هذا ما كتبه عام ١٩٣٥ ، وما كان سيعيد كتابته بعد ذلك بعشرين سنة (٨) .

كامو ، إذن ، لم يستقر فكرته الاولى عن إشكال المصير الانساني على الفهم من أي كتاب دراسة ، بل من تلك « الصور » الاساسية الواضحة ، كما يسميها هو ، التي تنطلق مباشرة من عالم طفولته . أما أنه استعار أحياناً بعض الفاظ الفلسفة الوجودية ، فأمر ثانوي الاهمية في هذه الحالة . صحيح أنه كان يقرأ الروايين ، وبخاصة ابقطيطس ، وباسكال ، وكيركغارد ، هؤلاء الذين انحدروا عن القديس اوغسطين ، والذين هم أسلاف الوجودية - بيد أن الصور المجسدة والحساسة التي تكشف عنها المقالات هي في جوهرها من إبداعه . والمشاهد التي يصفها مع ما يحيط بها من تأملات تمتاز بتوتر درامي يلذ للقارئ مباشرة .

ولئن يكن كامو فلسفيّ النزعة ، فمن الواضح أنه لم يكن معنياً بمصطلحات الفلسفة الفنية ووسائلها المنطقية ، إذ لم يشعر أن به حاجة الى هذه التحفظات الفكرية أو التشعبات المنطقية . كان فكره يصدر مباشرة عن بضع صور قوية ، يربط فيها بينها موقف شخصيّ راح يبيّنه بلغة الانسان العادي ومعقوله العام ، وهذا هو الذي ميّزه عن الفلاسفة

المنهجين ، كسارتر ، بحيث كان الجدل معهم ضرباً من العبث .

إن « الوجه والقفا » يحدد معالم كونٍ داخلي : فانتقاء الصور أو المشاهد هامّ وشخصي وكيفي ، والامتداد الذي أعطاه كامو لهذا العالم النفسي يعتمد بالضرورة على قدرته على تجديد هذه الصور الأساسية . فهذه الصور منذ بدايتها محدودة ومقبولة عن قصد : إنها متوترة ، رصينة ، لا مجال فيها للاستطراد أو الاسترخاء ، وبذا تفرض نفسها بقوة على خيال القارئ . والتأملات التي يحوكمها كامو حولها ، تؤكد توترها وتماثلها في الأساس ، وتكاد تحوّلها الى أمثلة معينة على فكرة مجردة . وهذه المعالجة التحكّمية الصارمة لموضوعات هي في الاصل صورية وعاطفية من ميّزات كامو . وهي ليست ضغطية بقدر ما هي ناشئة عن نقص داخلي في الثقة وما يتبع ذلك من حاجة في نفس المرء الى التأكد من أن كلامه « مفهوم » .

كان بالامكان أن يؤدّي افتتاحان كامو الشاب باجتماع العبث والتوتر معاً في وجود الانسان وماّتيه وسلوكه الى نظرة الى الانسانية ساخرة ستيرية ، لولا التعقد الشديد في أحاسيسه وذهنيتة . ففي كتابه الاول نرى العناصر الدرامية الجوهرية لعالمه الادبي : إن فيها ادراكاً واضحاً للمحسوس من الصور والمواقف والناس ، يراها صاحبها رؤية حيّة ولكنه يشعر أنها « عبث » ، أي أنها لا تفسّر وعقلانيا « لا معنى لها » ، ويشعر في الوقت نفسه أن عليه أن يفرض عليها المعنى .

ورغماً عن عزمه على أن يكون « شاهداً » فانه في « الوجه والقفا » سجّل أيضاً إغراءً خاصاً به — اغراءً تغلب عليه في كتابة المقالات نفسها ولكنه اغراء جعل كتابتها ضرورة له : وهو يتمثل في الحافز الدفين الى رفض أية محاولة للفهم ، وبالتالي رفض أية صلة قد تجمع بينه وبين اخوانه البشر . ففي بعض فقرات هذا الكتاب موجة عارمة من الحب ، ولكن فيه أيضاً انفصالاً ذهنياً يندر في شاب مثله ، لعل مرجعه المرض ومشاورة قامت بينه وبين

الموت. وما تبينَ كامو من سخرية كامنة وراء الاشياء كلها كان كامناً فيه هو
أيضاً ، يسأله عن معنى محاولته . لقد وجد أن نفسه تسوّل له الاستسلام
والالتقاء بنفسه في نشوة من التمتع بجمال الدنيا — وهذه الغواية هي التي
يحكي لنا أمرها في مقالاته الاربعة من كتاب « اعراس » .

٩ آلهة هذه الأرض

« كان ثمة كل حي للحياة : عشق صامت لما قد
ينزل من قبضتي ، مرارة تحت لهيب ... » .

في « اعراس » يترك كامو المدينة ومشاهدها الانسانية ويقبل على
الريف المتوسطي : فنأتي اولاً على المنظرين الافريقيين المتقابلين ، تيباسه
وجميلة ، حيث توجد خرائب مدينتين رومانيتين . وبعد ذلك ، بالمقابلة مع
المسنين في « الوجه والقفا » ، يصف كامو لنا الشبان على شطآن الجزائر
في الصيف . أمّا المقال الاخير فانه تأمل مسهب في ايطاليا ، وعلى الاخص
فلورنسا ، والرسم الايطالي ^(١) . كل من هذه المقالات الاربعة تأمل كامل
بحد ذاته ، غير أنها معاً تؤلف عقيدة روحية بسيطة رائعة التنعيم : لا حياة
بعد هذه الحياة ؛ حياة كل امرئ غاية بذاتها دونما معنى بالنسبة الى إله
شخصي ؛ نموت وملكوتنا الوحيد « من هذه الارض » .

لم يكن كامو اول من تساءل عن وجود ذلك الاله الصامت الغامض
الذي يستأثر بمكان كبير في أدبنا الغربي المعاصر . كما أنه لم يكن أول من
أثار التساؤل المتصل بذلك حول القيم الخلقية الجديدة . غير أن هذه

العقيدة السلبية ، التي شاطر الكثيرين من حوله فيها ، انما هي ذريعة اكثر منها دافعا لهذه المقالات . فما يبيده في تأليفها من فن واعٍ مقصود يضي على الموضوعات فتنة جديدة . إنه يبتدع توازنا من المشاهد والمشاعر المتقابلة ضد^١ ل ضد أعمق رنينا مما في « الوجه والقفا » من اسلوب خفيض النعمة ، رتيبها . فهو هنا يقتدي باستاذين كبيرين ، شاتوبريان وباريس Barrès ، بارعين في الجمع بين المشاهد وبين ما تستثير من مشاعر وتأملات في مصير الانسان . ولكن العاطفة لدى كامو ليست مائعة ، بل إنها حسية المنبع : فالألوان ، والروائح بوجه خاص ، وأحاسيس اللمس والعضل ، وكلها حادّ وبسيط ودقيق ، يثها في فقرات ايقاعية بديعة التوازن ، ترقمها أقوال ايجابية قوية موجزة : « تيباسه في الربيع تسكنها الآلهة . » أو ، شرحا لملاحظة لباريس^(٢) : « ثمة أمكنة تموت الروح فيها لكيما تولد حقيقة هي نقي لها » ، أو : « قياس الانسان . صمت » وحجارة ميتة . وكل ما عدا ذلك ينتمي للتاريخ .

والجملة الاخيرة من « اعراس » تكشف عن الكثير : « الارض ! في ذلك الهيكل العظيم الذي هجرته الآلهة ، أصنامي المعبودة كلها اقدمها من طين . » ومع ذلك ، فان الحافظ الحقيقي على كتابة هذه المقالات انما هو الاحتفال بهذه الاصنام المعبودة ، واللغة التي كتبت بها هي لغة التراثيل الغنائية . انه يتغنّى بتيباسه وجميلة ، وبالجزائر وفلورنسا ، بالموت والجمال ، بالتمرد والحب ، وهذه الموضوعات المتضادة او المتكاملة هي التي تخلق ما في الكتاب من توتر وتوازن جمالي .

المقال الاول ، « اعراس في تيباسه » Noces à Tipasa ، وصف ليوم طويل من المتعة يقضيه المؤلف في خضم من روعة الربيع الافريقي وجماله : شذا النباتات العطرة ، تصاعد حرارة الشمس ، البحر ، نشوة الانسان بكونه حيا ، وفخره بحياته ، وبانجاز دوره في هذه الارض :

أحسست بفرح غريب في قلبي ، وهو الفرح الناجم عن ضمير وادع . فثمة احساس كالذي يعرفه الممثل عندما يدرك أنه أجاد أداء دوره ، أو أنه جعل حركاته تتفق وحركات الشخصية المثالية التي قد جسدها ، فكأنه ، على نحو ما ، قد ولج خطة أعدت مسبقاً فجعلها فجأة تنتفض حياةً مع دقائق قلبه . ذلك بالضبط ما أحسست به : لقد أدّيت دوري ، لقد قمت بعلمي كإنسان .

وفي هدأة الليل يستوثق من الانسجام الذي يصل بينه وبين الارض ، وهو انسجام كالحب : « كحبّ لم اكن من الضعف بحيث أدّعيه لنفسي وحدها ، وأنا أشعر وأتباهى بأنني فيه أشارك أمة بكاملها ، ولدتها الشمس والبحر ، تتوثّب ويفوح شذاها ، وتستمدّ عظمتها من بساتنها ، أمة من على شواطئها تتبادل ابتسام التواطؤ مع لألاء السموات المبتسمة » .

هذا الاستسلام التام لجمال الدنيا الذي لا يحدّه الزمن ، يضع المؤلف إزاءه في مقاله التالي ، « الريح في جميلة » Le Vent à Djémila ، الانكماش على النفس . إن الريح على هضبة « جميلة » القفراء لتهبّ من بين الاطلال ، و « في تلك الفوضى العارمة ، فوضى الريح والشمس التي يمازج ضياؤها الاطلال ، يتكامل شيء يعيّن للمرء مقدار توحّده مع وحشة المدينة الميتة وصمتها . » وعندها يصبح الموت موضوع التأمل : « أنا لا يسرّني أن اعتقد بأن الموت يفتح على حياة أخرى . إن الموت لي باب مغلق . » لم ينشد الانسان أن « يتنقذ من عبء حياته ؟ » « جميلة » تعلّمه أن يقبل بغير تردد « موتاً بلا أمل » ، ذلك الموت « الواعي » الذي ادرك فهمه باتريس مرسو في المرحلة الثانية من سفرته : « اودّ أن أبلغ بوضوح رؤيتي آخر مداها ، وأرنو الى نهايتي بكل ما في غيرتي ورعبي من غزارة ودفق » .

والمقال الثالث ، « الصيف في الجزائر » L'Eté à Alger ، عبارة عن تأملات في قبيل من الناس (مواطني كامو) « ولدتهم الشمس والبحر » كان

قد ألح إليهم في « اعراس في تيباسه » . لقد مخلقوا لعنفوان شباب سريع الانقضاء ، « بلا ماض ؛ بلا تراث ، » ولم تترك عليهم « ألوهة واهمة علامات الامل والفداء » ، فهم اذن يمثلون نوعاً من الانسان الاساسي ، الذي يعيش خارج نطاق « النعمة » المسيحية . لم يقيموا قط حواجز دونهم ودون « مصيرهم الانساني » ، فهم يحبون إزاء خلفية من السأم ، الذي هو وليد عدمية لاواعية ، فيدلّون بكيانهم ذاته على أنه ليس ثمة « من فرح علوي » ، ولا من خلود خارج منحى الايام « - ويموتون وهم على غير وفاق مع الموت .

أمّا الحجر الذي يتوّج هذا البنيان الروحي فهو ايطاليا . ففي المشهد الايطالي ، والرسم الايطالي « من تشيابوي الى جيوتو » ، وبين الشعب الايطالي ، وجد كامو احتفال الانسان بجمال الحياة الجسدي . ان الجمال ، « تلك البادية الرائعة » ، يعرّي الانسان ويربطه بحاضر هو خلود بلا تغير . وصومعة الراهب بمجمعتها ونظرتها الى عالم مشحون بالجمال تكاد تكون هي الرمز الذي يختتم به كتاب « اعراس » : « العالم جميل وليس خارجه أي خلاص ... وذلك العالم يفيني . » حبّ جمال الدنيا - ولكن بلا أمل - والثورة على الموت ، موضوعان يصطلحان لخلق توازن ينجم عنه ضرب من القبول : « فلورنسا ، أحد الامكنة التي فيها فقط ادركت أن في القلب من ثورتي قد استقرّ القبول . ففي سمائها ... تعلمت أن اقبل بالارض واحترق في لهب أعيادها المظلم . » إن كتاب « اعراس » احتفال بهذا « اللهب الاسود » الكائن في الطبيعة ، وهو أيضاً ضرب من التعويذة ، وإلاّ فهل كانت ال « كلاً » المناهضة للموت لتتردد بهذا الاصرار لو لم تكن فتنة الموت بهذه القوة ؟

في لغة « اعراس » حيوية زاخرة ، تصدر عما فيه من صور تعجّ بالعناصر الاولى ، والشحنة الحسية المتوترة التي تنقلها اليها هذه الصور : البحر « في درعه اللّجيني » ، الريف « وقد اسودّ نورا » ، عالم

تعباسه « الاصفر الازرق » ، حمّام غنيف من « الشمس والريح » يغوص فيه المرء في « جميلة » . فغنائية كامو تستقي من سرّ الحياة ، وهو سرّ يستثيره رمز مفرد عاتٍ : « اللهب المظلم » الوثني ، او « اللهب الاسود » ، او « الشمس السوداء » ، التي تقابل الشمس اللألاءة الباسمة ، شمس الدنيا الحقيقية — صورته حسية ، يستمدّها كلها من العالم الخارجي ، صورته هندسية الطبيعة من العسير تنويعها او تجديدها ، غير أنها ، تأتي بالخطوط والالوان القوية التي تصوّر عالماً بكامله . وقد أفاد كامو الروائي من قيمها « المكانية » ، فهي وصفية أكثر منها شعرية ، وبذا تلائم ايقاعات نثره — وهو نثر يعتمد التنويع الخطابي أكثر منه النغمي ، كما يعتمد الايقاعات التي امتاز بها عدد كبير من اساطين النثر القدامى في فرنسا .

إذن في « الوجه والقفا » و « اعراس » مجموعتان من التجارب المتباعدة يصفها كامو فيوضّح فكرة اساسية واحدة ، وهي فكرة يشاطره فيها الكثير من أبناء جيله . غير أن كامو يضفي عليها توتراً جديداً ويجعل محتواها محسوساً ، قريب التناول ، عميق التأثير . فحسّه لغوامض حياة الانسان وانغلاق معانيها ، وافتتانه بما يوجد ولا يُفسّر ، يقترن بها لديه شفقة وإعجاب بدلاً من « الغثيان » ورفض العالم ، كما هي الحال لدى سارتر . في هذه المقالات نرى كامو يتردد بين موقفين متعارضين : الانحراف في مأساة معاناة الانسان ، بفراغها من القصد والمعنى ، أو التمجيد والتهليل الصوفي ، أشبه بمكرّس جديد لا يأبه لشيء سوى الطبيعة ، إلهته . وفي كلا الموقفين يتأتى وقع المقال عن الفورية المتوترة التي يصف بها الاشكال ، وهي فورية لا نرى شيئاً منها في روايته الباكّة التي تخلّى عنها .

لقد كانت حساسية كامو للعالم الذي حوله منسجمة من بعض الوجوه مع عصره . فهو في « اعراس » يتحدث عن موقف جديد من عالم الطبيعة الذي اصبحت عادتنا المستحدثة في قضاء الساعات الطوال اشباه عراة على رمال الشواطىء دليلاً عليه . فقد تحدث موتترلان من قبل عن ساحة

اللعب . أما كامو فيتحدث عن تجربة أعمّ للراحة والحرية تذوقها كل صيف عشرات الآلاف من الابدان الملوّحة بالشمس والبحر . وحسّ الفضاء والآفاق المشرعة ، جزء من هذه التجربة . وقد رأى كامو صنوها الروحي والجغرافي في افريقيا خلت من الابعاد الصغيرة التي تعاني منها اوروبا الخائقة . واذا ذلك التجريد المهترى ، « الطبيعة » ، يصبح أرضاً حقيقية مفعمة بالاثارة والنشوة .

إزاء هذا العالم الرحب المنفتح ، كان عالم كامو ، وقد تقلّص الى عناصره الأولية ، سيجد ما يؤكّد عليه في السنوات التي استهلّت بالحرب الاهلية الاسبانية . إن شخص الأم الصامته التي لا تسأل ولا تجيب ، ذلك الشخص الذي راح يشقّ سبيله دونما شكوى خلال ما في العيش الشاقّ من مهام مضيئة ، بوسعه ان يرمز الى البلاء الذي فرضه التاريخ المعاصر على الاغلبية الساحقة من البشر . والتأزّم الذي أحسّه كامو تجاه النكبة الوشيكة في تجربته الخاصة اتفق له أن طابق أو استبق التجربة العامة التي لم يكن كامو قد توقعها ، فجعله يستفيد حتى من محدودياته نفسها .

هاتان المجموعتان معاً تكشفان عن طاقة كامو ككاتب وعن المشكلات التي واجهها . لقد اقتفى أثر مالرو وتخطاه ، فمحا من عالمه قطاعات كبيرة من التجربة الانسانية ، كما محا قطاعاً كبيراً آخر هو قطاع التحليل النفسي . فلم يكن لتعقيد الدوافع الانسانية وظلال المشاعر الدقيقة إلا أصغر المكان في عالمه ، الذي جرّده الى أولياته الاساسية . ولذا فقد جعل من المستحيل عليه أن يستقي من ينبوع الفكاهة ، والرقّة ، والتبويج الذي لا حصر له في حياة الانسان ، والذي لم يكن هو غافلاً عنه . وحاجته الى « إعادة التفكير » في العالم مباشرةً ، والعثور على مغزى يفرضه ، مدّته بلهجة العارف الثقة ، ولكنها ضايقته فيه الفنان وحصرت لديه مدى الرؤية . وبأمانته وحرصه ، كانت نقطة البدء لديه عالماً لا مفرّ منه سبق أن تحدّد ، ولا مجال فيه ، بخطوطه الاساسية ، للكثير من التبديل أو التكبير .

لقد كانت المادة التي يعمل بها في هذه الفترة هي أيضاً مادة حياته نفسها ، وهي تختلف في نسجها عن مادة معاصريه من الفرنسيين الاقحاح . فقد كانت لها متوازياتها الجغرافية ، الحقيقية والرمزية معاً : شمال افريقيا وفتنتها الغريبة ، تقابلها أوروبا وقد حُطَّ بها الى دور جديد غير متوقع ، دور أرض المنفى ، بل الصحراء المجدبة . أما شمال أفريقيا التي يعرفها كامو فتتألف من عناصر بسيطة ، مشحونة بالعواطف والمعاني مما يجعلها رمزية تعبر عن حياة داخلية تقصر عنها لغة تحليل الذات . ولذا لم يكن لفرويد وأتباعه أي مكان في عالمه .

وقد قال كامو ، جواباً على بعض تلك الاسئلة الصحفية المشكوك في قيمتها ، والتي ترسل عادة الى المؤلفين ، إن «الكلمات العشر المحببة لديه» هي : «العالم ، المعاناة ، الأرض ، الأم ، البشر ، الصحراء ، الشرف ، البؤس ، الصيف ، البحر» (٣) . وهذه ، حتى في هذه الفترة ، هي الكلمات المفاتيح في مقالاته الاولى . غير ان كلمة «السعادة» ناقصة ، السعادة التي كانت همه وحاجته . أما أن هذه كانت هي الكلمات المفاتيح لديه ، فأمر لا ريب فيه . كانت كلها مشحونة بعاطفة مبهمة ، ولئن يصعب تحديد قيمتها في عالم كامو ، فإن عالمه كان يتألف منها ، وعنهما دون غيرها كان يريد أن يتحدث .

لم يكن كامو أول أديب تصدمه فكرة موت الانسان ، كما لم يكن أول من يشتهي انتزاع السعادة من اللحظة العابرة . أما الذي يفرقه عن غيره فهو أن حاجته للسعادة مقرونة بحاجة أخرى لا تقل عنها قوة والحاحاً ، وهي شعوره بالمسؤولية تجاه الانسانية المعذبة ، والعذاب تشتد صعوبة حمله لانه ، في نظره ، لا معنى له ولا يعوض عنه شيء . هذا الحس بالمسؤولية الشخصية يشابه بعض المواقف المسيحية ، ولذا فانه يناقض المطالبة الحارة بالسعادة التي نستطعمها هنا الآن . فلما تصدّع عالم الفتى وانشطر ، تعذّر عليه اقحامه في قالب أخلاقي او روائي . لم يكن وعيه

محدوداً بقدر ما كان موزعاً . وهكذا فإن حيوية كامو الفتية السخية في طلب الاستسلام لقوة ما أعظم منه - وهي في الغالب علامة الفنان - كبرت عند حدّها .

وكتابه الأولان ، « الوجه والقفا » و « اعراس » ، يعبران عن هذا الشّطر ، إذ يعالجان حالتين الواحدة عكس الاخرى . فكأن المؤلف الشاب اختار في كل حالة نعمة خاصة تحكّمت في انتقاء الالفاظ والمزج العاطفي الخاص بين المستويين المنفصلين ، المتقابلين غالباً ، في تجربته ومشاعره وخواطره . ووحدة النعمة ترتفع بكلا الكتاين عن مستوى التعبير المبذل عن المعاناة « الميتافيزيقية » التي يُعرف بها الشباب .

إن توحيد تجربة ما عن طريق الاسلوب المقصود حل جمالي ، لا حل منطقي أو منهجي . وإذا أسأنا فهم ذلك في كامو ، فتحنا الباب لجدل عقيم . لقد نجح في دمج الصورة والفكرة معاً في هذين الكتاين الباكرين ، بيد أن الصورة كثيراً ما تبدو أقوى من الفكرة ، لأن كامو لم يكن يملك نفسه إزاء لذة البلاغة التي كان الايقاع والصورة يحملان المعنى بواسطتها الى حيث تقصر سيطرة الفكر . وقد وعى ذلك ، فأخضع كتابته لقيد عاتٍ ، حتى جعلت النعمة في هذه المقالات تبدو أحياناً وكأنها نعمة التعالي ، يضيع فيها الحس والشعور .

هذا شبنغلر يقول :

الزمن هو المأساوي ، وتختلف الحضارة عن الاخرى حسب المعنى الذي تقرنه حدسياً بالزمن ؛ ونتيجة ذلك هي أن « المأساة » العظيمة لم تتطور إلا في الحضارة التي اكدت الزمن بحرارة قصوى أو أنكرته بحرارة قصوى . أما عاطفة الروح اللاتاريخية فتعطينا مأساة كلاسيكية هي مأساة « اللحظة الراهنة » ، وأما عاطفة الروح الشديدة التعلق بالتاريخ فتضع أمامنا المأساة الغريبة التي تعني « بتطور

حياة بكاملها » . فمأساة الغرب ناجمة عن الشعور بمنطق الصيرورة الذي لا ينثني ، في حين أن الاغريقي يشعر بصدفة اللحظة العشوائية اللامنتظية . فحياة الملك « لير » تنضج داخليا في اتجاه النكبة ، وحياة « اوديب » تقع عثارا دون سابق إنذار على وضع غير متوقع (٤) .

إن كامو « ابن » للاغريق . ففي اوائل حياته وقع صدفة ، كأوديب ، على وضع غير متوقع . وقد بدا هذا الوضع له إنسانيا ، لشدة شعوره بخلو الحياة من المعنى وبضرورتها وطبيعتها ، معاً . لقد تحدث كثير من الكتاب من قبل عن حالة الانسان ، مشددين على لاجدواها أو على سموها أو ، كما فعل باسكال ، على كليهما . وما يدعو كامو « العبث » l'absurde ، في بساطته الاساسية ، يماثل بعض الحقائق التي يتقبلها معظم الناس دونما وضوح ، ان كانوا على شيء من قدرة التفكير . غير أن كامو شرع بردة فعل قوية اول الامر ، ثم كلّف نفسه مهمة التفكير لنفسه بهذا الوضع العبثي حتى غايته المنطقية . وقد تبين أن المقال خير واسطة لهذا الضرب من التأمل ، لأنه هيباً للكاتب الشاب ان يتحدث بلسان المتكلم وأن يتحدث في الوقت نفسه مباشرة عن طريق اسلوب اختاره لنفسه .

وفي السنوات القليلة اللاحقة نما حوار كامو مع الارض ومع نفسه وتوسع الى أن أضحي حواراً بينه وبين عصره .

١٠ حكايات رمزية

« ما يميز عصرنا هذا ليس ضرورة إعادة بنائه
بقدر ما هو ضرورة إعادة التفكير فيه ».

« الغريب » ، « الطاعون » ، « السقوط » ، « المنفى والملكوت » ،
هذه العناوين لثلاث من روايات كامو واحدى مجاميع قصصه القصيرة ،
تستثير الخيال . من الواضح أن هذه العناوين لم يتم اختيارها كيفما اتفق ،
لان فيما بينها شبها عائليا موحيا : فالسقوط انما هو نفي عن ملكوت نعمة
الله ؛ والطاعون سقوط منفي عن ملكوت الصحة ؛ والغريب منفي عن
بلده .

وكامو مدين لهذه الكتب ، وربما لكتابه الآخر أيضا « المتورد » ،
بشهرته في العالم . لقد نشرت في بحر خمس عشرة سنة ، ولكل منها شخصيته
وتاريخه . نشر « الغريب » (١٩٤٢) عندما كان عمر المؤلف تسعا وعشرين
سنة ، فتلقيه الجميع كرائعة أدبية ، فيما عدا بضعة نقاد اخذوا عليه
« تشاؤمه » . ومن الغريب أن الجمهور في أثناء سني الحرب استجاب
لاسلوب قصة مرسو ، إذ أن الرواية تنتمي بلا ريب الى فترة ما قبل الحرب

وتتعلق بمناخ فكري وعاطفي كان كامو شديد الحساسية له في عشريناته
الباكرة . فالأحق أن نقول إن « الغريب » رواية سنته الخامسة والعشرين
لا التاسعة والعشرين .

و « الطاعون » (١٩٤٧) كذلك لاقت نجاحاً عالمياً سريعاً ، وإن
انتقدها البعض من الناحية الجمالية . فقد اعتبرت الرواية الفرنسية الهامة
الوحيدة التي تمخضت عن الحرب العالمية الثانية ، وقيل إنها شهادة أكثر منها
قصة . ابتدع كامو فكرتها قبل الحرب ، ولكنه خططها وكتب معظمها في
أثناء الاحتلال الألماني لفرنسا . فهي تعكس جواً كان في عام ١٩٤٧ قد
أخذ يتبدد وينسى ، فكان لحالتها النفسية وقع في الحالة النفسية للعصر
أقل مما كان « للغريب » . وكانت « السقوط » (١٩٥٦) موضع نقاش أحمى
ونقد ألدع مما كانت سابقتها . وبرغم أنها بيعت بأعداد كبيرة فإنها لم تلق
رواج « الغريب » أو الإعجاب الذي تمتعت به « الطاعون » . أما مجموعة
القصص القصيرة « المنفى والملكوت » ، فإنها لم تلفت الانظار بقدر ما
فعلت الروايات الثلاث ، ربما لأن هذه الحكايات ، باستثناء « المارق »
Le Renégat ، لا تثير القضايا الجدلية التي كانت ، دون سواها ، تحفز
مناقشات رواياته .

إن خمسة عشر عاماً فترة أقصر من أن نستطيع فيها تمييز ظروف
تاريخية متباينة لكل من الروايات الثلاث ، ولا سيما أن كامو كان يتجنب
عن قصد موضوعات الساعة كعنصر من عناصر عالمه الروائي . وكل رواية
تلقني عليها الروايتان الأخريان والقصص من النور أكثر مما تلقني الظروف
المحيطة بتأليفها ، وحتى عناوينها تدل على أن تخطيطها تمّ بحيث تشكل معاً
وحدة عضوية . وقد كتب كامو في أوائل شبابه :

بوسع المرء أن يتبين فريقاً من المبدعين يسرون بالتجاور .
قد لا يبدو أن هناك علاقة بين كتبهم . ولعلها من بعض النواحي
تتناقض . ولكن إذا نظرنا إليها ضمن إطار الكل ، استعادت قيمتها

العضوية . وهكذا فإنها تستمدّ معناها الاخير من الموت . وتستمد
أفضل نورها من حياة الكاتب نفسه (١) .

لعله كان يفكر بأندريه جيد ، مثلاً ، غير أن الوصف ينطبق عليه
بالذات ، كأنه يتنبأ عن مستقبله هو . فكل واحدة من رواياته موضوعية
وفردية في الشكل ، غير أن كلاً منها تشير الى الآخر ، كما تشير ، أكثر مما
هو معتاد ، الى كامو نفسه . ومع ذلك فإن حياة كامو في السنين الخمس
عشرة هذه لا يمكن فصلها عن الظروف التاريخية التي وجد نفسه فيها .

وبالرغم من أن كامو كان عميق الحسّ بالوشائج التي تصل بين
الكاتب وعصره ، فإن كتاباته ، على عكس ذلك ، كانت تنمو في دخيلته .
فهو يعلم في اي اتجاه هو سائر كأديب ، بغض النظر عن الاحداث المحيطة
به . لقد نما أدبه على مراحل . وهذه المراحل التي يلخصها في دفاتره كثيراً
ما تشير الى تخطيطات لكتابات عديدة قبل أن يكتبها بزمّن طويل . واذ
تدنو المرحلة الواحدة من ختامها تكون التالية قد بدأت بالنمو . فالرمز
الاساسي في رواية « الطاعون » ، مثلاً ، سبق اندلاع الحرب العالمية
الثانية ، ويعود تاريخه الى أيام كان يستفيض بـ « الغريب » . ومع ذلك فإن
الطابع العاطفي في كل من الروايتين يذكرنا بحج الفترة التاريخية التي كتبت
فيها ، او يذكرنا على الاقل بالحالة الذهنية السائدة التي شاطر كامو
كثيرين غيره فيها في تلك الفترة . فقد كان كامو ، أشبه بجان تارو ، أحد
المؤرخين الاثنين في « الطاعون » اللذين يتبعان هجوم الوباء على مدينة
وهران ، شديد الحساسية لكل ما صنعت منه حياتنا - ان لم نقل احلامنا -
اليومية . ولقد تغيّر جو الحياة اليومية في اوروبا بسرعة ووحشية فيما بين
١٩٣٨ و ١٩٥٠ ، لا مرة واحدة بل مرّات . ولم يبدُ ان العيش اليومي
في اوروبا الغربية قد حظي بنزر يسير من الاستقرار إلا لفترة قصيرة في
اوائل الخمسينيات . وما انتهت سنة ١٩٥٦ ، عندما أقحمت التطورات
الدرامية في القذائف البعيدة المدى واستكشاف الفضاء الخارجي عوامل

قلق جديد في الاضطراب السياسي ، حتى بان ذلك الاستقرار المهزوز على ضعفه الحقيقي . وروايات كامو تعكس هذه التحولات في الجو .

تصور « الغريب » عالماً عرف قبل الحرب -- عالماً خاصاً من الرتبة المطمئنة التي لا يفسدها شيء ، لا تنقطع إلا بالبحر والشمس في اواخر الاسابيع المتوسطة المتلاحقة . ويبدو شكل الوجود وكأنه لا بداية له ولا نهاية ، كالارض نفسها . أما « الطاعون » فتقيم أماننا التنظيم الجماعي والعوز الشامل ، كلاهما متكرر ، مملّ ، لا ينتهي ، وكلاهما يستبد به سأم النفس وصغارها ، في جو من القرف المتعب — جو الاحتلال الالمانى لفرنسا . فإيقاعات الحياة التي عرفناها في « الغريب » تحل محلها في « الطاعون » على مهل أشكال يفرضها تفشي الوباء الذي يتملك كل نفس . تتبدى هذه الاشكال ، ثم تتمازج كموضوع موسيقي مع ايقاعات العيش العادي ، فتسود كل شيء ، واذا هي ، عندما يؤكد الموضوع الاساسي على نفسه ، تتلاشى . وتطور الطاعون ، بوجه عام ، يماشي تنوع المشاعر في البلاد المحتلة خلال سنوات الحرب . فاذا جئنا الى رواية « السقوط » ، وجدنا أن بطلها ، « القاضي النادم » ، يمثل وجهاً من أوجه اوروبا ما بعد الحرب ، حين راح أهلوها — وهم الانسانيون سابقاً — يبحثون عن تبرير لانفسهم غير اكيد ، وقد اضطربوا اخلاقياً وركبهم الحس بالجرم . ويعاصر القاضي النادم المبشّر « المارق » * الذي يعكس الاضطراب الذهني والقلب المخيب اللذين يعانِيهما « اليساريون » المسيحيون المثاليون ، الذين تفتنهم الماركسية دائماً .

وهكذا فان روايات كامو عميقة الجذور في تربة فترة معينة من الزمن — وهي على الاغلب تربة فرنسية — غير أنه عن طريق القصة يطلقها من عقال القرينة المعينة . فهو إذ يعزل أحد امراض العصر الكبرى ، كما يعزل

* « المارق » قصة قصيرة ، ولكنها بأسلوبها وروحها تنتمي الى فئة الروايات ، وسنبحثها معها .

الطبيب جرثومة الوباء الساري ، يجسّده في شخصيات روائية تستمرّ به الى حدوده الاخيرة ، ويمنحه قيمة شبه رمزية : الغريب ، القاضي ، المارق ، واكثر تجريداً من ذلك ، الطاعون . فروايات كامو كلها يمكن ، بمعنى ما ، جمعها معاً تحت عنوان واحد قد يكون : «امثال لمنتصف القرن العشرين» ، أو : « حكايات رمزية لعصرنا والعصور كلها » .

١١ | أعمال منقشف القرن

« لست ادري ما الذي ابحت عنه . انني اذكره
بجذر ، وانقض ما اقول ، واكرر نفسي ،
واتقدم واتراجع . »

من بين الروايات الثلاث ومجموعة الاقاصيص الوحيدة ، نجد أن
« الغريب » أقربها جميعاً الى ذلك الشكل الادبي الذي ما زلنا ، حتى بعد
نصف قرن من التجارب ، نعتبره هو الرواية . و « الغريب » رواية قصيرة ،
تفرّعت عن « الموت السعيد » - اولى روايات كامو ، وهي غير منشورة -
ولها معها روابط خفية ، وإن يكن بطلها مرسو أبعد عن خالقه من سابقه
باتريس مرسو * . قد لا تقلّ مغامرة مرسو غرابة عن مغامرة باتريس ،
ولكنها أسهل تتبّعاً واشدّ إقناعاً ، ظاهرياً . فقصّة مرسو ، التي يرويها
هو لنا من يوم ليوم كحوادث متعاقبة ، بدون نقطة ثابتة من الزمن ، تقع
في قسمين : القسم الاول ينتهي بمقتل عربي على الساحل في الجزائر ، والقسم
الثاني ينتهي قبيل ذهاب مرسو الى المقصلة نتيجة لهذه الفعلة .

* يشير كامو في دفاتره الى انه كان يفكر بثلاثة نماذج لشخصية مرسو : امرأة ورجلين ،
وكان هو أحد الرجلين .

مرسو موظف في أحد المكاتب في الجزائر . وهو يشرع في سرد قصته حالما يتسلّم برقية تنعي وفاة أمه في دار العجزة حيث كانت تقيم . فيأخذ إجازة ليومين ، ويذهب الى دار العجزة ، ويسهر كما هي العادة على جثان أمه طوال الليل ، وفي اليوم التالي يسير في جنازتها الى المقبرة . وهو لا يبدي قط أي حزن أو شعور فيما عدا حساً بالارهاق يسبّب الحزن . وفي أثناء سهره يشرب فنجانين من القهوة ويدخن سيكارة ، وينعس قليلاً .

وعند عودته الى مدينة الجزائر يدرك ان اليوم هو السبت ، أول عطلة آخر الاسبوع ، وتلك أهم فترات الاسبوع لامرئ حياته رتيبة . فيذهب للسباحة ، ويلتقي صديقة بماري ، وهي فتاة كانت تعمل يوماً في مكتبه . فيستصحبها الى السينما لمشاهدة فيلم هزلي ، ثم الى بيته ، حيث يبدأ علاقة غرامية . وفي يوم الاثنين يعود الى العمل كالعادة ، فترى بيثة الطبقة العاملة التي يعيش فيها : سيليست ، صاحبة مطعم صغير حيث يأكل ، سكرانوا ، وهو شيخ يعيش وحيداً مع كلب عجوز يشتمه ويضربه ، ولكنه يبكي على رسله في الغرفة المجاورة لغرفة مرسو عندما يختفي كلبه ذات ليلة ، وريمون ، وهو شخص مشبوه الاخلاق ، يقال إنه قوّاد .

ولكن لريمون حسّه البدائي بالشرف . فعندما يرتاب في أن خليلته العربية تخونه ، يخطّط لانتقام بارع وان يكن أولياً . فتكون الخطوة الاولى من خطته أن يطلب الى مرسو أن يكتب على لسانه رسالة لخليلته ، ثم يثير فضيحة بضربه المرأة بوحشية ، وبعد ذلك يطلب الى مرسو أن يشهد له — ويوافق مرسو على ذلك .

في عطلة نهاية الاسبوع الثالثة بعد وفاة والدته مرسو ، يدعو ريمون مرسو وماري الى قضاء يوم معه ومع اصدقائه ، آل ماسون ، في حجرتهم على الساحل . وعندما يبدأون تنزههم تتبعهم زمرة من العرب ، فيتخاصمون معها عندما يبلغون الساحل ، ويخرج أحد العرب ريمون بسكينه . وكان مرسو قد احتاط للامر وجرّد ريمون من مسدّسه . ينسحب العرب . وبعد

غداء شهبي مبكّر مصحوب بنبيذ كثير ، يتمشى مرسو على الشاطئ متجهاً نحو عين من الماء ، وهي المكان المظلل الوحيد على الشاطئ . وفيما هو يسير في وهج شمس الظهيرة الاحمر ، يرى واحداً من العرب مستلقياً في الظلّ خليّ البال :

فكّرت أن ما عليّ إلاّ ان استدير فينتهي كل شيء * غير أن شاطئاً بأكمله كان يرنّ بالشمس ويدفعني من الخلف دفعاً . فسرت بضع خطوات نحو العين . لم يتحرك العربي ، فهو ما زال بعيداً عني . وكان يبدو ضاحكاً ، ربما بسبب الظلال التي على وجهه . انتظرت . لهب الشمس بلغ خدّيّ وشعرت بقطرات من العرق تتجمّع في حاجبيّ . لقد كانت الشمس هي تلك الشمس نفسها يوم دفنت أُمّي ، والآن ، كحينئذ ، كانت جبهتي هي التي تؤلني وعروقي تنبض كلها معاً تحت إهابي . وبسبب الحرق الذي ما عدت أطيعه ، سرت قدماً ، وأنا عليم بسخافة فعلي ، وبأنني لن أخلص من الشمس بالخطو الى الامام . ولكنني تقدمت خطوة ، خطوة واحدة فقط . وعندها ، دون أن ينهض العربي ولو قليلاً ، جرّد سكينه وصوّبها نحوي . ومض النور على النصل فكان كنصل متألق طويل يصيبيني في جبينني ^(١) . [وتوقف كل شيء وسكن برهةً ، ثم] بدا لي كأننا رقعة السماء بأكملها تفتقت وأمطرت ناراً عليّ . عند ذلك تنطلق رصاصة من المسدس الذي كان قد أخذه من ريمون . وبعد وقفة قصيرة يفرغ مرسو أربع رصاصات أخرى في جثة العربي الميت ، « وكأنها أربع دقّات قصار دقّتها على باب الشؤم » .

والقسم الثاني من حكاية مرسو يدور حول الأحد عشر شهراً التي يقضيها في السجن ، ومحاكمته ، والحكم عليه بالاعدام ، والايام التي سبقت تنفيذ الحكم . والفترة الطويلة بين الجريمة والمحاكمة لا تتخللها إلاّ مقابلات حاكم التحقيق ، والمحامي ، وماري ، وكاهن السجن . لا يحاول مرسو

الدفاع عن نفسه مطلقاً . والقسم الثاني يخالف القسم الاول في أنه يتحرك على مستويين اثنين : المستوى الخارجي الذي ينتهي الى المحاكاة ، والمستوى الداخلي الذي يبلغ الذروة في ختام الرواية بمواجهة كاهن السجن ، اذ ينتظر مرسو طلوع نهار التنفيذ .

و « الطاعون » سجل تاريخي لمعاناة وكفاح ينتهيان الى نصر مبهم . ليس فيها من القصة شيء كثير . التاريخ يرويهِ بصيغة الغائب شخص يشارك في الاحداث ويراقبها لا يكشف المؤلف عن هويته - وان يكن من السهل حذرهما - إلا في نهاية الكتاب . انه سجل مغامرة جماعية ، لا فردية ، تبدأ في أحد أيام نيسان عندما تظهر جردان بأعداد متزايدة لتتنفق في شوارع وهران ومنازلها . وبعد اسبوعين تظهر اصابات الطاعون الاولى . فتعلن حالة الطوارئ ، ثم تغلق المدينة وتكاد تصبح في حالة حصار . وحين يشتد فتك الوباء بالناس ، تشكل جماعة صغيرة من الرجال ، بقيادة غريب عن المدينة يدعى جان تارو ، فرق اسعاف من المتطوعين لمساعدة الدكتور ريو ، انشط الاطباء كلهم ، في عمله . والقيود اذ تتوالى وتشتد ، وتقنين الطعام ، وانعدام المواصلات ، ومعسكرات الاعتقال او الحجز ، تذكرنا كلها بما حدث في الحرب العالمية الثانية .

وبعد أن يسود الطاعون المدينة بأسرها لعشرة أشهر طوال ، يتلاشى . واذ يروح أهالي وهران يحتفلون جذلين بنهاية الحصار وفتح أبواب المدينة ، يعزم الدكتور ريو على كتابة سجله التاريخي :

حينئذٍ قرر الدكتور ريو أن يكتب القصة التي تنتهي الى هنا ، لكي لا يكون أحد هؤلاء الذين يلزمون الصمت ، لكيما يشهد في صالح الذين أصابهم الطاعون ، لكي يخلف على الاقل ذكرى ما عانوه من ظلم وعسف ، ولكي يقول ببساطة ما يتعلمه المرء في اثناء الملمات والنوائب : إن ما في الناس من أمور تحدو الى الاعجاب لاكثر مما فيهم من أمور تحدو الى الازدراء .

غير أنه كان يعلم أن هذا التاريخ لا يمكن أن يكون تاريخ نصر
أكيد ... لأنه كان يعلم ما لا يعلمه الجمهور الفرح ، والذي بوسعنا
أن نقرأ عنه في الكتب ، وهو أن جرثومة الطاعون لا تختفي قطعاً ...
وأن يوماً قد يجيء يتحرك فيه الطاعون ، لنكبة البشر وتلقيهم
درسا ، فيوقظ جردانه من جديد ويثثها لكي تموت في مدينة
سعيدة .

في « السقوط » من القصة أقل مما في « الطاعون » . ففي مقصف
متداعٍ في ميناء أمستردام ، نجد جان باتيست كلامانس ، وهو محام
باريسي معروف في الأربعينيات من عمره ، يفرض صحبته على عابر سبيل
من مواطنيه ، كأنه ذاته الأخرى ، وهو أيضاً مثله محام . فيصاحبه عصراً
ومساءً لخسة أيام متوالية في المقصف ، في شوارع أمستردام ، في نزهة إلى
الزايدري . وفي أثناء هذا التجوال يحكي كلامانس قصة « سقوطه » ،
من كائن مرفق راضٍ عن نفسه إلى متاعب وملاذٍ اكتشاف أوهامه
ونفاقات ذاته مرة بعد أخرى .

وكما رأينا في مرسو ، تبدأ تجربة كلامانس بحادث معين . فهو إذ يعبر
« جسر الفنون » في باريس ذات ليلة يسمع صوت شخص يضحك . وإذا
نفسه تتمزق . لقد بان الصّدع الذي في درعه ، ويشق الضحك سبيله
إلى دخيلته ، ويفتت الغشاء الجميل الذي يكسو حياته ، إلى أن يبلغ القلب
من جرمه الكامن : فقبل ذلك بسنتين أو ثلاث ، وهو يعبر أحد الجسور
ليلاً ، لحظ قواماً أسود أهيف لفتاة تتكئ على الحاجز . لقد سمعها
تسقط ، وسمع صرخات استنجاها ، فتردد قليلاً ، ثم راح في سبيله . فلما
أخذ يتفحص احتقاره لنفسه باستمرار جعلت حياته تتدنى إلى أن انتهى
به الأمر إلى أمستردام ، حيث يمارس الآن وظيفةً فرضها على نفسه ،
وظيفة « القاضي النادم » ، وهو بآتهام نفسه يتهم الناس جميعهم : إنه المعلن
المظفر عن انحطاط الإنسان انحطاطاً كلياً .

في الهضبة التي شققها القيظ وراء المدينة الصحراوية تغازه ،
والشمس قد أشرقت ، قبع المارق (في مجموعة «المنفى والملكوت») ، وقد
كان قسيساً مبشراً في اهالي تغازه المتوحشين . نراه وقد تقلد مسدساً ،
وهو في انتظار خلفه لكي يرميه . فيروح في مونولوج مسهب صامت
— لأن لسانه قد اقتلع من مكانه — يستذكر الحوادث التي أدّت به الى
هذه اللحظة : نشأته القاسية في اوفيرن ، اعتناقه المذهب الكاثوليكي ،
توقه الى الاستشهاد لكي يرى عقيدته غالبية ، اختياره تغازه ، حيث يقطن
اشد قبائل الصحراء ضراوةً ، مكاناً لتبشيريه ، هربه من المؤسسة
الكاثوليكية في مدينة الجزائر ، وقوعه اسيراً في أيدي المواطنين وحياته
عبداً لهم ، تعذيبه باسم الرمز الذي يرضى أخيراً بخدمته ، اعتناقه مذهب
العنف الشرير والقسوة الضارية في عبادة إلههم ، وهو تقيض الاله
المسيحي ، اعلان خبر وصول البشر الجديد وما يعتلج في صدر المارق من
حقده عليه ، عزمه على ايقاف البشر اذ يراه يقترب ، ربما في هلوسة منه ،
اطلاق النار ، موجة الشك وعذاب النفس :

آه ! هب أنتي مخطيء مرة أخرى ! أيها البشر ، وقد كنتم اخوة فيما
مضى ، والملاذ الوحيد ، آه ايتها الوحشة ، لا تهجروني ... لقد
أخطأنا ، ولسوف نبدأ ثانية ، لسوف نصنع مدينة الرحمة من جديد ،
أريد أن أعود الى اهلي . نعم ساعدني . نعم ، مدّ يدك ، أعطني ...
وامتلاً فم العبد الثرثار بحفنة من الملح .

من الواضح أن لكل من هذه الحكايات معنى ضمناً . ولكن ملاحظات
كامو عن الرواية في كلا كتائيه « اسطورة سيزيف » و « المتمرد » هي من
التعميم بحيث لا تحدّد طرقه الابداعية : ففي « سيزيف » يقول إن الرواية
« محاكاة » للحياة ، للحياة وهي ترى ضمن منظور من « العبث » . وفي
« المتمرد » يصف الرواية بأنها فعل ذو تقيضين ، بموجبه يقبل المرء العالم
الذي حوله من ناحية ويرفضه من ناحية أخرى . فالرواية هي « الخلق

مصحّحاً» . غير أن « المحاكاة » تتفاوت وفق تجربة الكاتب للحياة ، وما يقبل به المرء او يرفضه من العالم المحيط به أمر فردي بحث . إذاً ، علينا بالروايات نفسها ان نحن أردنا فهم القيم الجمالية التي لها مفعولها في عالم كامو القصصي .

« اجل ، لقد كان في الشقاء شيء من التجريد والوهم . ولكن عندما يشرع التجريد في قتلك ، يتحتم عليك ان تنتبه اليه . »

إن « الغريب » و « الطاعون » و « السقوط » و « المارق » كلها ، من حيث الشكل ، موضوعية جداً ، تدهشنا بانفصالها عن شخص مؤلفها ، أشبه بروايات فلوير . أمّا مفعولها جماليا فيعتمد في الاغلب على خلق « نعمة » صوت خاصة ، نعمة الراوية . واذا استثنينا « الطاعون » ، فإن هذا الراوية هو أيضاً ذلك الشخص شبه الرمزي يجسّد الحالة الذهنية والعاطفية التي يعزلها المؤلف . ان كامو يدعو كتبه « سرداء » ، على غرار اندريه جيد . وبوسعه أن يؤكد صادقاً ، كجيد أيضاً ، أنها ساخرة في جوهرها ، لان الراوية نفسه ، دون وعي منه ، يكشف النتائج القصوى لموقف يراقبه كامو مراقبة الناقد الفاحص .

أما الدكتور ريو ، في « الطاعون » ، فمن عيار آخر : إنه مقاوم الطاعون ، لا مجسّده . ففي شخصيته تتأرجح مواقف الآخرين كلهم ممن يقاومون الوباء . فيما عدا الكاهن ، الأب بانيلو ، الذي لا يشاطره إيمانه .

ويلجأ كامو الى وسيلة أدبية مألوفة - اليوميات - فيدخل في الرواية صوتاً ثانياً ، صوت جان تارو . وبما أن هذا الصوت الثاني يمتزج في صوت الدكتور ريو ، فان صوت الاخير هو الذي يعطي الرواية نغمتها السائدة . «الطاعون» أيضاً ساخرة* ، ولكن ليس على نحو الروايات الاخرى ، لانها تسجل تجربة ماحقة تستمد من كل ما في ارادة البقاء لدى الانسان من موارد القوة، وفي النهاية لا تأتينا إلا بالقليل - فهي لا تأتينا حتى بحكمة حقيقية نضيفها الى علمنا . فكل ما يجنيه كل انسان من تجربته انما هو وعي أعمق لما كان يعرفه سابقاً . فالطاعون ، من حيث النظرة الانسانية ، شكل مجاني صرف من اشكال العذاب . ولكن إذا نجحت الرواية في قصدها ، فانها تترك لدينا نحن أيضاً رؤية أوضح لقيمة حياتنا كما نحياها .

نبرة الصوت السائد في كل « سرد » تختلف عن الاخرى ، لتكشف عن مأرب جمالي مقصود . لم يكن كامو ليعيد اي شكل روائي بعد تنميته والنجاح فيه ، بل كان يتعمد خلق اسلوب متميز لكل رواية - مما قد يحير القراء الذين يروق لهم ان تبقى كتب المؤلف سهلة التبيثن باسلوبها الواحد المستمر . هذا التنوع في الاسلوب من اقوى وسائل كامو فعلاً في خلقه الادبي ، وقد حقق به منسرحاً من التعبير أوسع بكثير مما حققه اندريه جيد . فهو وسيلته في الانتقال من الواقع الى الرواية ، وتحويل عالمه الذاتي الى عالم موضوعي ، والاناس الحقيقيين الذين يراقبهم ويصفهم في دفاتره الى الاشخاص شبه الرمزيين الذين يعيشون في رواياته . فهذا الاسلوب يوحد وينظم العناصر المختلفة الشتيتة التي تدخل في بناء الرواية، فتتلاحم اجزاؤها في وحدة ذات معنى . ولنا أن نرى تميز اسلوبه في كل من كتبه على نحو واضح ، اذا تعمنا في مطالع حكاياته الاربع :

* السخرية المشار اليها عدة مرات في هذا الكتاب يقصد بها ما يسمى بالانجليزية irony : وهي صفة « درامية » للاحداث حين نراها كمشاهدين على غير ما يراها الممثلون فيها . ففي اللفظة من معنى التناقض و « سخرية الحياة » وعنى البشر ما تعجز عنه لفلتتنا المحدودة . (المترجم)

اليوم ماتت أمي . او لعلها ماتت أمس ، لا أدري . لقد تسلمت الآن برقية من دار العجزة : « والدتكم توفيت . الجنازة غداً . المخلص . » هذا لا يعني شيئاً . ربما ماتت أمس .

دار العجزة في مارنغو ، على بعد ثمانين كيلومتراً من الجزائر . سأخذ باص الساعة الثانية فأصل هناك بعد الظهر . وهكذا استطع أن اسهر قرب الجثمان وأعود غداً في الليل . (الغريب)

لقد وقعت الاحداث الغريبة التي هي موضوع هذا السجل التاريخي عام ١٩٤٠ ، في وهران . والكل يرى انها لا تنتمي الى هذه المدينة ، لانها أحداث غير عادية . فالذي يبدو من اول وهلة ان وهران مدينة عادية ، فهي ليست اكثر من محافظة فرنسية على الساحل الجزائري . لا بد من الاعتراف بأن المدينة نفسها قبيحة . ولهدوئها الظاهر يجد المرء أنه بحاجة الى شيء من الوقت قبل ان يدرك ما الذي يجعلها تختلف عن مدن تجارية أخرى كثيرة ، منبثة على خطوط العرض كلها . (الطاعون)

هل لي ، يا سيدي ، أن اقدم خدماتي دون أن تعتبرني متدخلًا بشؤونك ؟ أخشى أنك لن تستطيع أن تجعل نفسك مفهوما لهذا القرد المحترم الذي يتصرف بمقدرات هذه المؤسسة . انه في الواقع لا يتكلم إلا الهولندية . فإذا لم تخوّلني الدفاع عن قضيتك ، فانه لن يحزر أنك تريد كأساً من « الجن » . (السقوط)

مصيبة ! مصيبة ! منذ أن قطعوا لساني ، راح لسان آخر ، لست ادري ، يثرثر دون وقفة في قحف رأسي ، يتكلم أحدهم أو يصمت أحدهم فجأة فيبدأ كل شيء من جديد — اوه ، الأشياء الكثيرة التي اسمعها ولا اقولها ، مصيبة ، واذا فتحت فمي فكأن الصوت صوت حصي تلتلق . (المارق)

جمل مرسو الحقائقية القصيرة المتواترة في « الغريب » ، أقوال الدكتور ريو ، المؤرخ الرئيسي في « الطاعون » ، بما فيها من شيء من السخرية وكثير من الضبط ونبرة التجريد ، دفع الحديث البارع المزدري من شفتي جان باتيست كلامانس في « السقوط » ؛ آيات الخيبة والويل التي تكررت في رأس المبثّر المارق — هذه كلها قد تكون من اشكال الكلام المعاصر المعروفة ، غير أن الواحدة بعيدة جداً عن الأخرى ، وكل منها سلاح قوي خطر في يد كاتب شديد الوعي لما يفعل * أقول « قوي » لأن القارئ من الفقرة الأولى حتى الأخيرة لا يعطى فترة يستريح فيها . فهو كشخصية الرواية سجين عالم مغلق منطقي ، عالم خاص بتلك الرواية وحدها يستشي كل مادة أو حالة خارجة عنه . والتواتر المنطقي قد يتحول الى رتابة ، وتصبح الرواية براعة أدبية خارقة . فخلق اسلوب والحفاظ عليه من بداية القصة الى نهايتها انجاز تقني غير قليل ، قد تؤدي بالمؤلف الى التضحية بالكثير من أجل الشكل . ولعل أشد الخطر يكمن في ما يفرضه ذلك من حدود على نمو القصة ومغزاها ، اذ يقولها وفق نمط اسلوبي معين . فالشخص الذي يتحدث الينا مباشرة قد يفقد حينئذ حرته وواقعيته ذات الابعاد الثلاثة ، ويصبح مجرد لسان ينطق نصاً هياً له مبدعه على نحو ظاهر . وعند ذاك تتحرك الرواية في اتجاه

* يقول سوتر في تحليله « الغريب » ان اسلوبها يتصل باسلوب الروائي الامريكي همنغواي (كان كامو يفكر ايضاً بروائي امريكي آخر ، كين ، في روايته « ساعي البريد يدق مرتين » The Postman Always Rings Twice) . وقد اشار بعض النقاد الى ان « الطاعون » في نبرتها تذكرنا بالمؤرخ ثوسيديديس (وفي احدى النسخ الاولى للرواية نجد ان احد شخصياتها استاذ للكلاسيكيات ، يتأمل كتابات ثوسيديديس ويقول انه لم يبلغ فهما كاملاً لها الا بعد ان مر بتجربة الوباء) . والنبرة الساخرة في الاسطر الاولى من « السقوط » تذكرنا برواية دوستويفسكي « رسائل من العالم الاسفل » Notes from the Underground . اما التطوير الايقاعي لولوج المارق — وبعضه بالفرنسية — فيكاد يكون موزوناً تقطعه « غرفة » من الالم ، فانجاز اسلوبي غريب يحققه المؤلف بوعيه المركز .

الاليغورية * . وقد كان كامو منتبهاً الى هذه الاخطار . وكان البحث عن النبرة المضبوطة بدقة احدى مهامه الكبرى كروائي ، وهي مهمة خطيرة الشأن في كتابته « الطاعون » .

فكل رواية اذ يغلقها المؤلف على نفسها باستعمال هذه الاساليب ، تتموضع في « ديكور » متميز خاص بها — رغم أن رواياته كلها تنقسم العناصر الاساسية نفسها : مدينة في ضرب من البرية او الفلاة ، ولكنها ايضا مدينة تبيينها ونعرف مكانها على الخريطة : الجزائر، وهران، امستردام، واغرب منها تغازه ، على شفا الصحراء الكبرى . وهذه المدن ، باستثناء الجزائر في « الغريب » ، تلعب كلها دور السجن ، وحتى مرسو سيكتشف الجزائر أخيراً من وراء اسوار السجن . وكامو ، عن طريق عيون روايته ، يحوّل كل « ديكور » ويدججه في القصة ، فيجعل منه عاملاً هاماً في تنمية روايته . فقيمة الجزائر ووهران الروحية ، كما أوحى بها كامو في بضعة مقالات ، تبرز من جديد في الفقرات الوصفية التي يضعها بأسلوب صارم في « الغريب » و « الطاعون » . ولكن المشهد الطبيعي في الروايات يقدو درامياً ، ويسند الفعل والحركة . فشمس الجزائر وشواطئها هي المحرّضة الحقيقية على جريمة مرسو :

كان ذلك هو الوهج الأحمر الباهر نفسه ، والبحر يلهث على الرمل بكل ما في موجاته الصغار من تنفس مخنوق سريع . سرت ببطء نحو الصخور ، وشعرت بجيبي ينتفخ وربما تحت الشمس . هذه الحرارة كلها انهالت عليّ وقاومت تقدّمي . وفي كل مرّة شعرت بأنفاسها اللاهبة على وجهي جمعت قبضتيّ في جيبيّ بنظواني ، وشددت

* allegory ، وهي ما يسمى خطأ أحياناً بالقصة الرمزية . في الاليغورية يكون لكل شخص معنى ضمني معين ، ولكل حدث ظاهر مغزى ضمني أيضاً . فيكون المستوى الظاهر موازياً للمستوى الضمني باستمرار . (المترجم)

على كل عصب في " لأقهر الشمس وانفض عني ما تلقيه علي من سحره
كشيف (١) .

ان الشمس الجزائرية موجودة في كل مرحلة من مراحل مغامرة مرسو :
في جنازة أمه ، وعلى الساحل حيث يقتل العربي ، وفي قاعة المحكمة اثناء
محاكمته .

وهران ، كالجائر ، « مدينة لا ماضي لها . » وهي لا تعرف وسيطاً
بينها وبين الجمال الساكن المحيط بها . في « الطاعون » تعيش وهران سنتها
المأساوية مغلقة على نفسها ماديا وأديا . إنها مدينة عصرية « ... لا شيء
جميل فيها ، لا خضرة فيها ولا روح » (٢) وقد « طعّمت دونما منطق على
مشهد طبيعي لا يضاهي » جمالاً . وستنزل المحن بأهلها في شوارعها
الغرباء ، وتحت سمائها التي لا ترحم ، ضمن دائرة سحرية مغلقة .

يقول كلامانس وهو يتأمل مدينة أمستردام : « أنا أحب هؤلاء
الناس ... وقد حُصروا في فسحة صغيرة من المنازل والقنوات ، تحفّ بهم
الضبابات والأراضي الباردة والبحر ، يتصاعد بخارها كخرقة مبللة ... على
الأقل نحن هنا في القلب من الأشياء . هل لحظت ان قنوات امستردام
الدائرية ذات المركز الواحد تشبه حلقات الجحيم ؟ جحيم الطبقة الوسطى
بالطبع ، تأهله الكوايس ... نحن هنا في الحلقة الأخيرة . » (٣)

وتغازه ، المدينة التي ترفض كل الغرباء ، المدينة التي تعشي البصر ،
« مدينة الملح » ، اسوارها بيضاء تحت شمس حامية ، وقد بنيت في
« تجويف أبيض تملؤه حرارة بيضاء » (٤) — إنها القوة الحاقدة الفاعلة التي
تتحكم بمصير المارق . تغازه ، بياض في بياض : هنا نرى بوضوح السبيل
الفني الذي اتجهه كامو ليقحم في المشهد عنصر الفتنة والاعراب .

والواقع أن عنصراً فعالاً من الفتنة غالباً ما يدخل في تكوين
حكايات كامو عن طريق المشهد او الديكور ، فيغدو قوة غامضة تتواطأ مع

المكان نفسه — المكان الذي له حضور قاهر كقادر مظلم ، تستمد منه كل حكاية ضرورتها وفخامتها . اما الوصف من أجل الوصف فيتجنبه كامو . فال فقرات الوصفية لا تقاطع السرد ، بل تنطلق مباشرة منه ، مشددة الفعل الدرامي دون النيل منه ، مشيرةً دوماً الى أن وراء المستوى الواعي في الفكر والفعل قوى بدائية منسية ، معظمها شرير ، تمسك بالإنسان في قبضتها .

وهران والجزائر تلعبان نفس الدور الذي تلعبانه في كتابي « الوجه واللقا » و « اعراس » ، إذ تقيان حول سكانها سوراً من الحاضر لا مخرج منه الا الموت . وأمستردام تأسر فصيلاً مختلفاً من البشر ، أناساً « مزدوجين » هم « هنا وهم في اماكن اخرى » معاً : « يحملون رؤوسهم في سحبهم التي هي في لون البرونز ، ويركبون دراجاتهم في دوائر ، يصلون وهم يعيشون في نومهم ، في بخور الضباب المذهَّب ، فهم ما عادوا هنا . » (٥) حُلُميتون يعيشون في عالم حلمي .

أما سكان تغازه البرابرة ، فان عالمهم عالم موتٍ مليء بالمطلقات الشريرة : « إنهم يحكمون بيوتهم العقيمة ، ويحكمون عبيدهم السود الذين يسوقونهم حتى الموت في المنجم ، وكل كتلة من الملح تستخرج تساوي رجلاً في الأقطار الجنوبية . يعبرون صامتين ، ملثمين بحجب الحداد (٦) ، في بياض الشوارع المعدني ، وعند المساء حين تبدو المدينة كلها كأنها تحولت إلى شبح حليبي ، يدخلون منحنيين المنازل الشبحية حيث تتألق جدران الملح في العتمة . ينامون نوماً لا وزن له ، وعندما يستيقظون ، يأمرهم ويضربون ويقولون إنهم يجب ان يطيعوا . انهم أسيادي ، لا يعرفون للشفقة معنى ، وكالسادة يريدون أن يبقوا وحيدين ، ويتقدموا وحيدين ، ويحكموا وحيدين ، لأنهم وحدهم كانوا من الجرأة بحيث ابتنوا في الملح والرمال مدينة لازلية قريرة . » هم أيضاً يعيشون في احدى حلقات الجحيم — بل في القعر من هاوية الجحيم .

ثمة قولبة أخرى يتوخاها كامو في فنه الروائي ، وذلك باستخدام أشكال زمنية يعنى بتفاصيلها . « الغريب » تستغرق أحداثها حوالي سنة ، و « الطاعون » حوالي عشرة أشهر ، و « السقوط » خمسة أيام ، و « المارق » يوماً طويلاً واحداً من طلوع الشمس الى المساء . ولكن ضمن هذا الاطار ، يبرز شكل زمني آخر يناهض حركة الزمن الخارجي المنظمة ، إنه الوعي او اللاوعي الداخلي الذي يعكس ما للأحداث الموصوفة من قيمة إنسانية ومحتوى انساني . فكامو يشبه مارسل بروسست في اهتمامه بعدم اكرائنا بالزمن ، وللأسباب نفسها : إن الزمن يكشف عن خضوعنا للعالم المادي ، واهمالنا لذلك المحتوى الروحي للحياة الذي يمثل النصر الانساني الوحيد على الموت .

الايقاع الزمني في سرد « الغريب » صفة أساسية في تأليفها . فالجل الحقائقية القصيرة المنقطعة في صفحاتها الأولى تعكس صلة مرسو بالزمن : كل حس متعاقب يسجل مع كل لحظة متعاقبة . فالزمن ، اذا أحس به مرسو ، تعاقب متقطع من اللحظات ، وقد يغيب الزمن عن وعيه أياماً بكاملها . قتل العربي يجابه مرسو بمشكلة أولى ، وموته يربط معاً عدداً من الأحداث المنقطعة التي تصبح « ماضياً » يسيّره ، فيما يبدو ، قدر شرير . وهكذا يبرز لنا شكل فردي للزمن هو غير إيقاع الدنيا الأزلي . وفي زنزائته يختبر مرسو حضوراً فارغاً لكنه مستمر لوجوده منفصلاً عن هذا الايقاع الخارجي . ولا يندمج الاثنان إلا عندما يحكم عليه بالاعدام ، حين يمسك الزمن بمرسو في قبضته — وهو زمن متسارع ، يستشعره كدقيقة ساعة تعلن إفناءه القادم . وهنا تتقطع الأواصر بين الفرد والدنيا ، لأن ما هو خلود في الطبيعة ان هو في الناس إلا حسّتهم بالموت . لا يبقى لمرسو عندها أي مستقبل وتفرغ حياته من محتواها . ولا ينتبه مرسو إلى بُعد آخر للزمن الا عندما يعلم أنه مائت لا محالة ، وهذا البعد هو تماسك داخلي ، غني بالجمال والأحاسيس والمشاعر ، فريد ونسبي ، ولا مجال لنكرانه : إنه

مادة الحياة كما أن إيقاع الدنيا الذي لا ينشئ انما هو الآن إعلان الموت .
الأنماط الزمنية والايقاعات المتبدلة في « الطاعون » تجسد الفكر الذي كوّن الرواية . فهي تبث التموجات العاطفية التي هي ذاتها ظواهر بطش الطاعون . فالطاعون على أشده يسيطر على جمهور من الناس فقدوا ماضيهم ومستقبلهم وحسّتهم بالبقاء . حياتهم فرغت من العاطفة الانسانية . ومادة الحياة ، بحسّيتها وتنوعها ، تظهر أخيراً من جديد بجريان « الزمن الطليق » ، وهو البقاء والاستمرار الداخليّان . فبغير هذين لن يكون ثمة فرح إنساني ولا حب انساني . والقسم الثالث من السجل ، وهو أقصر أقسامه الخمسة ، يصف انتصار الطاعون ، ويعطينا انطبعاً غنياً من الثقل ، من زمن قد توقف ، من زمن قد مات . القسم الثاني والثالث متناظران : ثمة إيقاعان زمنيان يلتقيان ويتعارضان الى أن يغمر أحدهما الآخر غمراً تاماً تقريباً — حركة الحياة الفردية الالهية ، بأيامها الحاضرة والسالفة والقادمة ، وكلها معيشة بثقة كأن لا شيء يقيسها او يحصيها كالهواء الذي تتنفسه ، والزمن الآلي الحاوي المجرد ، زمن الطاعون الذي لا يأتي إلا بالموت . فالصفة الدرامية في « الطاعون » قائمة في الصراع بين دققة الساعة الآلية وهي تشمخ على الضحايا البشرية الشنيعة الرتيبة ، وجريان الزمن المنطلق السخيّ الغنيّ بعواطف الانسان . هذا المنظور المزدوج يؤكده كامو خلال الرواية كلها ، ويمثل التباين الجماعي التي أراد أن يصورها .

بالمقارنة مع « الطاعون » ، نجد ان « السقوط » تسير في دوائر متحدة المركز : فالزمن في الواقع غائب عن عالم كلامانس ، ومع الزمن ، الحياة ايضاً غائبة ، إنه عالم من ظل ، خلا من بعدي الزمن اللذين يسندان « الغريب » و « الطاعون » . وحديث كلامانس الأول يرسم دائرة ، وحديثه الثاني ، ثم الثالث ، فالرابع ، تخطّ كلها نفس الدائرة ولكنها تلولها نزلاً : لأربع عشرة صفحة ، لست وعشرين ، لواحد وخمسين . والقسم الخامس والاخير ، المتناظر طولاً مع الثالث ، يفضي بنا الى القلب

من معاناة كلامانس .

أما الكاهن المارق ، فقد وقع في إسار يوم أبدي لا منجاة له منه .
في هذه العوالم نرى أن ايقاعات الفصول والساعات ، شروق الشمس وغروبها ، الليل والنهار ، النور والظلام ، تشير الى خلود مستكين لطبيعة ليس الزمن لها إلا " ايقاعاً " ، عوضاً عن كونه انسياباً داخليا أو خارجيا لحياة فردية . هولندا في « السقوط » ، حيث يتمازج الليل والنهار في شفق أبدي ، وتغازه تحت لظى شمسها او نجومها ، طرفان بوسع المرء ان يضع بينهما وهران والجزائر ، حيث يأتي المساء بصعداء من نسيم عليل بارد يهب من البحر . هناك ترافق ايقاعات البحر الخالدة ايقاعات حياة الانسان الخالدة . وهنا ايضا نشعر ان المقابلة بين سكونية المشهد الجهم وحركة البحر الحية انما تشدد على انها كامو باشكال الزمن المعقدة التي تتحرك الكائنات البشرية ضمن نطاقها وتضطر الى الحفاظ على توازنها القلق فيها .

ولذا فان الواقعية الظاهرة في روايات كامو مضللة بعض الشيء ، لأن كامو يستغل كل وسيلة لديه لخلق عوالم مغلفة تذكرنا بالعوالم المغلفة المحتوية ذاتها في المأساة الكلاسيكية . وكل من هذه العوالم يقيم مشكلة ، يسأل سؤالاً ، تجسده الشخصيات الرئيسية . وهي ليست ما نراه في الروايات التقليدية من شخصيات « مدورة » ومدروسة بتمعن ، والقضايا التي تثيرها تتخطى مشكلات المصير الفردي . إن كامو عن طريقها يحرك ويسائل عدداً من الرموز والاساطير المألوفة ، يتصل الكثير منها بالعقيدة المسيحية . بعض هذه الرموز لا زمن له : كمرسو مثلاً ، الرجل المحكوم عليه بالاعداء ، والطاعون ، شر الشرور ، هذا الذي له سيرة طويلة في التاريخ والرواية - سيرة يعرفها كامو تمام المعرفة ، لأنه تتبعها في كتب لا تحصى ، من التوراة ، الى كتب الطب ، الى التاريخ . والسقوط هو حجر الأساس في العقيدة المسيحية . ولئن تكن هذه القصص جميعها تدور

حول محنة ما ، فهي ليست فريدة في ذلك . فالرومانسيون في العصر
الراهن كانوا قد هزّوا قبضاتهم في وجه السماء ، وقاسوا الذات العلوية
بمقاييس انسانية ووجدوها ناقصة . وكامو في « المتورد » يوجز محاكمة
الانسان الحديث لربّه ، ويتقصّى تطورها إذ تتحول ، كما عند نيتشه ، الى
محاكمة الانسان للانسان . هذه المحاكمة موضوع كامو الأكبر ، والجوهر
من كل رواية هو رفض التهمة ، وصوغ المشكلة من جديد .

١٣] الطب الحديث : ١- « الغريب »

« على اي حال ، كيف نحدد انفسنا بالفكرة
القائلة ان لا شيء يحمل اي معنى ، وانه يجب
ان نياس من كل شيء ؟ » .

مرسو ، بطل « الغريب » ، ضرب من آدم ، رجل قنع من الحياة
بالعيش ولا يسأل أية اسئلة . ولكنه ك « بيلي بد » في رواية ملفيل ، يقتل
إنساناً . فيثدان : إنه مجرم . ولكن لم ؟ المدعي العام ، والمحامي ،
والكاهن ، يجيبون على هذا السؤال بالمصطلحات الغريبة التقليدية ،
بعضها اجتماعي وبعضها ديني . إلا أن هؤلاء الموظفين انما يمثلون كيانات
تجريدية ، ولا تعني أجوبتهم شيئاً لمرسو أو لرجل بسيط العقل كصديق
مرسو ، سيليست . فمن الواضح أن تفاسيرهم لا تنطبق على القضية كما
ابتدعها كامو .

ولكن ، فيما تتطور الحكاية ، يتضح لنا أن خطأ مرسو كامن في
استجفائه * . فهو يتصرف في وضع انساني وكأن العلاقات الانسانية ،
وما يترتب عليها من مسؤوليات ، غير موجودة ، وسرعان ما يجد نفسه قد

* estrangement

تورط في دراما ريمون — العنيفة برغم بساطتها . أما أن مرسو قد قتل عربيا فحقيقة . وأما أن فعلته لم تكن نتيجة اصرار مسبق وأنه استنفر ، فحقيقة أيضا . غير أن ما يقدمه في المحاكمة كلا المدعي ومحامي الدفاع * للمحلفين هو أحداث حياة مرسو المتقطعة منذ وفاة أمه حتى وقوع الجريمة . وهذه الأحداث تقدم في كل منظم منطقي ، كقاعدة لتأويل شخصية مرسو . وإذا يقعد مرسو محتاراً وهو يصغي الى إعادة تركيب جريمته ، يخالجه الشعور بأنه يحكم عليه بالموت لأنه وجد مجرمًا بجريمة عدم البكاء في جنازة أمه . وهو بمعنى ما محق . فهو في الواقع يحكم عليه ، كما يقول كامو نفسه ، « لأنه لا يلعب اللعبة (١) . » إنه غريب على المجتمع ، لأنه يرفض أن يهادن عثرتها وطقوسها . فهو لا يرى أية صلة بين موت أمه وبين ذهابه لمشاهدة فلم هزلي بعد ذلك بيومين ، ولن يقيم أية صلة بينهما ونحن اذا نظرنا من خلال عينيهِ ، نكاد نوافقهُ على ذلك تمام الموافقة . إنه ، كما قال كامو نفسه ، الرجل الذي يرفض ان يكذب .

لا يكشف موقف مرسو ، اول الامر ، إلا عن اغتباط وسطحية الستن التي نغطي بها تمتع الحياة على الفهم تمنعاً عاتياً . فمثلاً ، بوسعنا أن نشعر أننا نفعل ، في حضرة الموت ، ما فيه الكفاية بأن نمتنع عن تدخين سيكارة . وكامو يستخدم بطله ، بفكاهة ضارية ، لهزنا وتبنيها الى سخفنا والهزء من رضائنا عن انفسنا . ولكن عندما يستمر مرسو ويرفض استرضاء عواطف المدعي العام المسيحية لأنه لا يرى الصلة بين فعله وبين الصليب ، ويرفض الاستفادة من تلويحات محاميه التي تلعب على المألوف من قيم عاطفية تقليدية ، فانه يغدو أشبه بالشهيد الاجتماعي ، الرجل الذي

* تذكرنا محاكمة مرسو هنا بمحاكمة ديمتري كارامازوف ، بإعادة تركيب الجريمة مرتين ، على التوازي وعلى التناقض ، وكلتاها متصلة بتأويل شخصية المتهم تأويلاً فرضياً ومنطقياً . ديمتري كارامازوف ، طبعا ، بريء من القتل . في حين ان مرسو قد اقترف القتل فعلا .

« يؤثر الموت على الكذب » عند إجابته على أي سؤال . ولكن الذي يضيف على القصة مغزاها الاساسي ليس سخريتها من المجتمع ولا الخطأ الذي ترتكبه العدالة . فمرسو يقول لنا إن « كل شيء قد بدأ » برمي العربي بالرصاص ، بل إن « كل شيء قد بدأ » في السجن بعد زيارة ماري الوحيدة له ، « كل شيء » - أي تحول مرسو الداخلي .

مرة أو مرتين ، في اثناء سير القصة ، نلمح مرسو كما كان فيما مضى ، مثلاً وهو الطالب الذي زار مرة باريس : فلعله إذن لم يكن دائماً يحيا في تلك الحالة السلبية الانعزالية التي نراه فيها . من هذه الناحية يعطينا باتريس (« الموت السعيد ») مفتاحاً طيباً لمغامرة مرسو التي هي في طبيعتها ، كمغامرة باتريس ، روحية الجوهر . ففي احدى المراحل من سيرته الروحية تطلع باتريس الى أن يغدو شبيهاً بالجماد ، يحيا بلا زمن ويتوحد مع الدنيا . ويبدو أن مرسو قد حقق ذلك في مستهل « الغريب » . كتب كامو يقول : « ان مرسو ، بالنسبة إليّ ، رجل مسكين عارٍ يعشق الشمس التي لا تلقي ظلالاً . وهو ليس بالمجرد كلياً من الحساسية ، لأن بين جنبيه عاطفة متقدة ، عميقة لانها صامتة ، للمطلق وللحق . وهو حق سلبي ، حق الكينونة والشعور ، ولكنه حق يستحيل بدونه قهر النفس او الدنيا (٢) . » ولهذا فان مرسو ، حتى النهاية ، هو الرجل الذي يجيب ولكنه لا يسأل ، واجوبته كلها تفرع مجتمعاً لا يتحمل النظر الى الحقيقة .

يبد أن الطلقة تخرج مرسو فجأة عن طوره السلبي . وهو في حينها يعي أنه قد أتى فعلاً لا يمكن تلافيه : « ادركت انني هدمت توازن النهار ، ذلك الصمت الغريب في ساحل كنت سعيداً فيه (٣) . » وكما في حالة ديتري كارامازوف ، ليست الجريمة الحقيقية هي ما يحاكم مرسو عليه ، بل هي جريمة اخرى سيفهمها فهماً تاماً في النهاية عندما يدرك مستوى جديداً من الوعي ، قاهراً الدنيا ونفسه إذ يفقه كنه تلك السعادة التي حدس بها حدساً مبهماً على الساحل .

ومرسو ، حال دخوله السجن — أشبه بباتريس في براغ بعد مقتل زاغريوس — يغوص في عالم جديد بلا زمن ، يوم السجن الرتيب بلا نهاية . وهناك يكتشف ثلاثة عوالم ذاتية لا تستنفد ولكنها مغلقة تماماً : عالم الذكرى ، وعالم النوم ، وعالم الوحشة الانسانية (يكتشفه حين يقرأ مرة بعد أخرى خبر جريمة قتل في جريدة). وهكذا فانه « يقتل الوقت » ، كأنه يحيا وجوداً لا زمن له ، ولكنه وجود لا يأتيه إلاّ بحزن مشلول الحس . ويغدو له وجهه في السجن وجه غريب ، وجه منفي .

والكشف الأخير يأتي كلمع البرق قبيل موت مرسو . فكاهن السجن ، رغماً عن مرسو ، يأتي للحديث عن الغفران ، وعن عالم آخر فيه فداء للجميع . ولاول مرة منذ أن أطلق مرسو النار على العربي يخرج عن خدره ويتملكه الغضب ويهز الكاهن بعنف . لا عالم آخر . وليس ثمة إلا عالم واحد وحياة واحدة ، حياته كما عرفها — السباحة وشواطئ البحر ، والأمسيات وغلائل ماري الشفافة وجسدها الطري — وهي حياة رائعة مشحونة ، في غنى عن الفداء والندم والدموع . ولم البكاء في جنازة أمه ؟ ولم الرثاء لموته ؟ إنه لا يختلف عن غيره من سويّة البشر : كلهم محكوم عليهم بالموت مثله ، سوى أنه يعلم روعة الحياة وطبيعة الموت التي لا تبرير لها . جريمته وكشفه كلاهما واحد . لقد هُدم ، فها هو يهدم . وهذا الهدم لا تفسير له ، ولا عذر ، ولا تعويض . والساعات المبرّحة التي قضّاها في تعذيب نفسه قد انتهت ، وما عاد يخطّط الى ما لا نهاية طريقة لهربه . لسوف يذهب الى موته سعيداً ، متحدّياً ، جليّ الذهن : « كأن انفجار غضبي الهائل طهرني من كل شرّ ، فأفرغت من كل أمل وقد وقفت وجهاً لوجه إزاء ليل مثقل بالعلامات والنجوم ، وسلّمت نفسي لعدم اكتراث الدنيا . ولما شعرت ... بأخوتها لي أخيراً ، أدركت انني كنت سعيداً فيما مضى ، وانني ما زلت سعيداً . ورغبةً مني في أن يتجز كل شيء ، وان يقل شعوري بالوحدة ، لم يبق لي إلا أن اتنى ان يكون ثمة

عدد كبير من المتفرجين يوم إعدامي وأن يقابلوني بصرخات الكراهية . * »
مرسو هنا يصبح ضحية مراسيمية ، وتصبح نهايته تأليهاً شعائرياً ،
مماثلاً « لموت باتريس السعيد » ، نزولاً في البحر والشمس ، عودة الى
الاتحاد بالكون . فالغريب في زنزاتته ، على شفا الموت ، قد وجد مملكته :
هذه الحياة الآنية التي لا بديل لها والتي يحياها انسان عادي حتم عليه
الموت قدر لا تفسير لقراراته . ومرسو ، كما تخيلته كامو ، عليه ان
يتلاشى حالما يكتشف ذلك .

من الواضح أن موقف مرسو الذهني في اول الامر عاجز عن معالجة
أبسط حياة ممكنة . وجوهر « العبث » في قضيته هو أنه ، نتيجة لعدم
اكتراثه ، انضم الى العنف والموت ، لا الى الحب والحياة . إنه لم ينطق بأي
سؤال فأخطأ خطأ فاحشاً ، مثل برسيغال في اسطورة الملك صياد
السماك ** . وهكذا فان كامو يوحى في « الغريب » بأن الانسان في وجه

* لا شك ان مرسو يتمنى هذه الكراهية لانها تدل على ان المتفرجين ، وقد تخلوا لبرهة
وجيزة عن كل الاساطير التي تقنع مصيرهم الانساني ، سيرون في مرسو رمز هذا
المصير . ان فكرة مرسو عن مراسيم الاعدام مستقاة من وقائع الماضي ، وبخاصة الثورة
الفرنسية . في « تأملات حول القصلة » يصف كامو الاساليب الحالية المختلفة عنها ،
وقد مشرحت في فلم يدعى « كلنا قتل » We Are All Murderers . وهو يحدثنا
ايضا كيف أن خياله اثير برواية لأمه عن اعدام شاهده أبوه . ونتيجة للصدمة التي حلت
بخياله الطفلي جعل يحلم احلاما متكررة يرى نفسه فيها وهو يسير الى منصة الاعدام .
وفي وصف حالة مرسو ذكريات ، ولا ريب ، من رواية « الاحمر والاسود »
Le Rouge et le Noir لستندال و « آخر يوم في حياة محكوم بالاعدام »
Le dernier jour d'un condamné لهوغو .

** لهذه الحادثة في اسطورة برسيغال ، وهي من اشد الحوادث غموضا في السلسلة كلها ،
روايات مختلفة . يؤتى ببرسيغال الى قلعة ملك مجروح ويشاهد موكبا غريباً تحمل فيه
كأس مقدسة . فيرنو برسيغال الى الموكب صامتا الى ان يتلاشى عن الانظار . وفيما بعد
هناك من يقول له انه لو سال سؤالا واحدا لشفي الملك .

« ابنة عم برسيغال وعمه الناسك كلاهما يخبرانه بانه لم يسأل ما الفرض من استعمال
الكأس في قلعة الكأس بسبب الاثم الذي اقترفه بحق أمه . أما هذا الاثم فهو هذا : ركب
برسيغال فرسه وابتعد عن أمه ورآها تسقط أرضا حزنا على فراقه . لقد ماتت في الواقع .
غير أنه لم يكتث . فقد كان اذن يعوزه الحب ، والعطف ، والاحسان ، ولذا فانه سيخفق
في العثور على الكأس . » (من رسالة للاستاذة بولين تايلور ، من جامعة نيويورك .)

العبث يجب ألا يبقى في وجود سلبي . فلاخفاق في التساؤل حول معنى
مفرجة الحياة انما هو الحكم على أنفسنا كأفراد وعلى الدنيا بأسرها
بالصيرورة الى لا شيء .

١٤] الرباط المحمدي : ٢- «الطاعون»

« ماذا نسمي الرباط الذي يصل بين هذا الحب المضطرب للحياة وهذا اليأس الخفي ؟ » .

إن الطاعون ليستمد قوته الوبائية ، وهو يكتسح مدينة وهران ، من عدم الاكتراث الانساني نفسه الذي رأيناه في «الغريب» . ربما كان ذلك هو السبب في اختيار كامو لهذا الرمز للشر . فأهل وهران ، كما يصفهم الدكتور ريو ، يعوزهم حس الواقع ، حس الخير او الشر ، مما يجعل الطاعون يجتاحهم بسرعة . ولما لم يكن هناك ما يعترض سبيله ، فإنه ينتظم كل ما هو مكروه في الحياة الانسانية في نظام متماسك مستقل : الألم ، الموت ، الفراق ، الخوف ، الوحشة . وهذا يحطّم كل ما هو خير : الحرية ، الأمل ، وعلى الاخص ، الحب . وينساق الوهرانيون بسهولة الى الاعتقاد بأن الطاعون هو الواقع بعينه . وهو لا ينمو نموّ الكيان العضوي الحي ، بل ينتشر ، رتيباً ، صلباً ، ظالماً ، ليحتلّ مدينة تمّ قهرها لافتقارها الى الوعي .

وليس الطاعون رمزا لشرّ خارجي مجرّد ، انما هو يطبّق القيم الضمنية في مواقف الوهرانيين اللاواعية ، ويستمر بها الى نهاياتها المنطقية .

وهو أمر وحشي وحشية أفعال الدمار التي أقحمنا كلنا جماعيا فيها في هذا القرن العشرين : الحرب ، الكبت الجماهيري ، معسكرات الاعتقال — شرور نجمت فيما يبدو دون اسهام منا ، نتيجة جهاز آلي خفيّ ساحق . ولو أن كامو جعل جماعة من الناس رمزا لهذا الشر في زماننا ، لضاع المغزى الأعمق في روايته .

لقد عثر كامو على رمز الطاعون القديم في مجموعة مقالات قليلة الشهرة ، « المسرح وظلّه » Le Théâtre et son double لأنطونان آرتو * ، حيث استخدمه هذا الكاتب الأقرب الى الباطنية على غرار يلائم الموضوع الذي كان يدور في خلد كامو . فقد كانت فيه تلك الرمزية الثنائية التي راقت له جماليا في كتب ملفيل ، وبخاصة « موبى دك » Moby Dick ، الذي كان من الكتب المفضلة لديه . الطاعون ، عند آرتو ، هو المعادل المحسوس لمرض روحي ، وهو مرض فردي وجماعي معا . فبعد أن يستشهد آرتو بمقاطع طويلة من التواريخ التي تتحدث عن الاوبئة ، يقول : « وهكذا يبدو أن الطاعون يظهر في اماكن معينة ، مؤثرا أجزاء الجسم كلها ، والمواقع كلها في الفضاء الفيزيائي « حيث يوجد الضمير والفكر والارادة الانسانية على مقربة منها ويحتمل أن تكشف عن نفسها ... » فاذا قبلنا بهذه الصورة الروحية للطاعون ، اعتبرنا الاضطرابات الجسدية التي تظهر على المصاب

* كان آرتو في اول عهده شاعرا سرياليا ، ثم خرج على اندريه بريتون زعيم السرياليين . كان ادبيا معذب النفس خاص في القضايا الباطنية الى أن اصيب بالجنون . وهو الذي كان قد اوجد نظرية مسرح القسوة ، مما كان له بعض الاثر في المسرحيين الطليعيين (وبخاصة آداموف) في الخمسينيات . وقد اهتم كامو بأداء آرتو في الدراما . وقبل آرتو كان كلايست في مسرحية لم تتم ، « روبير غيسكار » ، قد استخدم الطاعون ليرمز به الى الشرّ الروحي والشر الجسدي معا ، والى الشر الفردي والجماعي ، مشددا على الصلة فيما بين المرض الروحي وظواهره الشريرة الخارجية . وفي الكتب الكثيرة التي قرأها كامو اثناء تهيئته روايته يعتبر الطاعون اجمالا (لسرعة عدواه الفاضة) — كما يعتبره الاب بائيلو — عقابا ينزله الله بالناس على آثامهم الجماعية . وهذا ينطبق بوجه خاص على كتاب دانيال ديفو « يوميات عام الطاعون » Journal of the Plague Year الذي قراه كامو مترجما الى الفرنسية .

بالطاعون الشكل المادي المحسوس لاضطراب يعادل ، على مستويات أخرى ، صراعات وكفاحات ونوائب وانهييارات تسببها الاحداث ... « وبوسعنا أن نوافق على أن الاحداث الخارجية ، والصراعات السياسية ، والنكبات الطبيعية ... تنقذ الى حساسية المشاهد بعنف الوباء » (١) . « فرمز الطاعون ، مهما تكن الزاوية التي تنظر اليه منها — فردية ، ام سياسية ، أم اجتماعية ، أم ميتافيزيقية — فانه باستخدامه على هذا النحو يقيم ارتباطاً مباشراً بين الشر وبين شللٍ يصيب ضميرنا وتفكيرنا وارادتنا الانسانية .

وبرغم وفرة الوثائق (٢) ، لم يكن من السهل على كامو أن يستمدّ من هذا الرمز ، على قوته ، الرواية التي اراد أن يكتبها . ولم تنشأ مصاعبه عن الحركة الجماعية العامة للطاعون — ظهوره ، مناوشته القصيرة لادارة نائمة تجريدية عاجزة عن معالجة شر مجسّد كهذا ، تحوله من قوة غازية الى شكل من الحكومة أبديّ الحضور — بل عن كيفية خلق اشخاص يتموضعون بالنسبة الى الطاعون فيستطيعون أن يحملوا موضوعات الرواية الرئيسية ويضيفوا عليها ما في الرمز من معنى أعمق .

في « الدفاتر » ، نجد أن الدكتور ريو والأب بانيلو، وتارو ، وغراند، وكوتارد ، وأخيراً رامبير ، يبرزون ببطء بعد ذكر الموضوعات الرئيسية : وهم أصوات ومواقف أكثر منهم افراداً ، غير أن كلاً منهم يتميز بحساسية خاصة به تكشف عنها معاناته . وفي الخلفية تقف السيدة ريو ، أم الطبيب ، صامتة . إن كامو في ملاحظاته يعطي حضورها أهمية أكبر مما يستحقه دورها في الرواية ، إلا أنها وثيقة الصلة بأشخاصه الرئيسيين الذين تتبع القصة من خلال عيونهم — أي ، بابنها الطبيب وصديقه تارو ، الذي ينجذب إليها بقوة . هؤلاء الاشخاص الثلاثة يحتلون القلب من الرواية . وحضور السيدة ريو الهش بجانب ابنها طوال مدة الجائحة ، وبجانب تارو ساعة موته ، أقوى شكيمةً بهدوئه من اوتوقراطية الوباء

نفسه . فعن طريقها يتدخل كامو منظورا إنسانيا ضروريا لروايته لا يحققه أي من الأشخاص الآخرين على النحو نفسه .

وأقل شخصيات القصة تعقيدا الدكتور ريو . لقد كرّس حياته لمكافحة المرض والموت ، وما الوباء إلا "تجلّ" رهيب لعدوه اليومي ، حتمية موت الانسان . وريو عالم بأن لا أمل يرجى من مهمته ، والمرض الساري يؤكد على ذلك : فهو باستطاعته كطبيب أن يشخص ، لا أن يشفي . والذي يقدمه لصحبه من البشر عادة — الامل وتخفيف مؤقت للوجع — يختطفه منه الطاعون . وقاعدته الاخلاقية واضحة : الطبيب يكافح المرض ، ولكي يكافح المرض عليه اولا أن يتبين ماهيته . وكصديقه الدكتور كاستل ، يدرك بسرعة كل منطويات الوضع الذي تجدد وهران نفسها فيه ، ودون أن يعلل نفسه بالأوهام يبذل اقصى جهده لفعل ما ترتب عليه وظيفته أن يفعل . إنه أحد رجلين او ثلاثة يدركون في الحال أن ما ألم بـ"بوهـران" أمر غير عادي ، وان مكافحته تتطلب أساليب جديدة . وهو ينظر الى المشهد بعينين ثابتتين كما تفعل أمه . غير أن زوجته في هذه الاثناء ، وهي مصابة بالسل ، تموت في مصح ، وحيدة بعيدة عن مشهد كفاحه . ونحن نشعر ، عندما تذهب الى المصح في اول الكتاب ، ان ريو حتى قبل وفود الوباء قد سمح لاحد أبعاد الحياة بالانزلاق من بين يديه : ذلك الحب الكلي الشخصي الذي يربط بين إنسانين . فهو يبقى حيا بعد انقضاء الطاعون — ولكن وحيدا مفرغا من الانسانية . وفيما هو يتفرّج على الجمهور الصاخب ليلة تفتح أبواب وهران أخيرا على مصاريعها ، يدرك أنه سيبقى هو أسير الطاعون . فالطاعون لديه انما هو ذلك الوعي الداخلي الواضح بأن وجود الانسان في الدنيا صدفه عابرة ، وهذا الوعي هو مصدر كل عذاب ميتافيزيقي ، عذاب يرى كامو أنه من مميزات عصرنا هذا .

أما تارو فانه يعيش هذا القلق على نحو اكثر تجسيدا . فهو أشد انهماكا من ريو بمادة الدنيا المرئية الملموسة . ونحن من دفاتر تارو نحظى

بوصف حسّي وفيزيائي للمدينة وسكانها معاً ، وبحسّ للتغيرات التي تطرأ على حالات وهران ، وإيقاعاتها ، ومظاهرها الخارجية . لقد كانت مغامرته الداخلية قد بدأت قبل وصوله الى وهران بآمد طويل . لقد بدأت عندما أدرك (كما ادرك البير كامو في شبابه) أن الناس يحكمون على الناس الآخرين بالموت ؛ وكان الحاكم في هذه الحالة أبا تارو ، وقد صدمه هذا الاكتشاف وأخرجه عن طوره الانساني المألوف، فهجر بيته، وأباه الذي ما عاد يتحمّله ، وأمه التي كان يحبها . لقد قطع اواصر الصلة بينه وبين مجتمع أدانه بأنه مجتمع يقتل الناس عن عمد باسم العدالة . وشعر الآن انه لن يستطيع ابداً الحكم على اخوته البشر . وعندما حاول العمل في قضايا سياسية ثورية من اجل الاصلاح الاجتماعي ، وجد أن هذا اللون من العمل يجعله مرة أخرى شاهداً على إعدام كائنات إنسانية باسم العدالة . فيدرك تارو عندئذ أن ليس ثمة عقيدة تستحق ارتكاب القتل ، فيقول : « مسألتي هي ذلك الثقب في صدر » إنسان يرمى بالرصاص . فلما استقرّ به المقام في وهران قبل تفشّي الطاعون ، انسحب من كل عمل باحثاً ، فيما يبدو ، بالمراقبة والتأمل ، عن طريق تفضي الى ما يتصف به القديس من نقاء وتكران ذات ، فهو لن يشترك في أي فعل شرير . وفي اثناء انتشار الوباء يغدو الروح المحرّكة لفرق المتطوعين لمكافحة المرض — الذي يقضي في النهاية على حياته .

تارو يختلف عن ريو في أنه لا يستطيع أن يقبل بواقع حالة الانسان الميتافيزيقية او مشاركة الانسان في شعائرها الضارية . فهو يصاب على عمق في النفس أشد من ريو — في السويداء من حساسيته ، فيعرف الشفقة التي نراها في عيني السيدة ريو دون الهدوء الذهني الذي يصحبها . في دفاتره يسجّل تارو ، بعناية ، حركات شيخين يراقبهما : الاول يظهر كل يوم آلياً على شرفة غرفته ، ويغري الققط التي في الفناء بالدنو من نافذته ، فاذا ما فعلت بصق عليها بقوة . والشيخ الثاني مريض بالربو

من مرضى الدكتور ريو ، يقضي وقته في الفراش ، وكأنه ساعة رملية ، ينقل حمّصاً ، حبة بعد حبة ، من وعاء الى آخر . أما حياة الرجل الاول فان الطاعون يفسدها نهائياً لأن القطط تختفي . أما حياة الثاني فلا تصاب بأي سوء . هذان الرجلان ، على نحو آلي لاواعٍ ، نسختان بسيطتان عن تارو وريو (٣) . فالاول ، بعثه السخيف ، يحتاج الى اقامة علاقة بينه وبين كائن ما حي ، بينما الثاني ينتهي بالحياة الى أشد ما تكون الاوتوماتية أولية وغير مبالية . ويتساءل تارو إن كان هذا الثاني قديساً ، فندرك ان ما يميّز تارو عن الدكتور ريو هو أن تارو يحاول أن يطهّر نفسه من كل شر ، ان يتخطى حالته الانسانية .

إن كامو يحمّل ريو وتارو عبء العلم التام بطبيعة الطاعون ومغزاه ، ولكنه يهبهما أيضاً اللحظة الرائعة الواحدة ، النجاة من المرض . نراهما ذات ليلة يتركان المدينة الموبوءة خلفهما ويذهبان للسباحة طويلاً في البحر . فاذا الكابوس الانساني يزول ويغمرهما فيض من فرح الحياة وجمالها وهما يعومان على الماء جنباً الى جنب . فيخرجان بذلك ، ولو للحظات قلائل ، الى كون عظيم من البحر والليل ، متحرّرين من هوسهما بالمعاناة الانسانية واسوار السجن التي أقامها الطاعون حولهما . انما الطاعون ، لتارو وريو ، نظرة فلسفية ذهنية معينة الى الحياة ، جزء من نفسيهما إذا لم يتحدياه فإنه سيودي بحس وحدتهما مع الآخرين ، حس التناغم مع الارض ، والحرية والمتعة الجسديتين اللتين هما الحياة نفسها .

رامبير وجراند ، كلاهما حليف ريو وتارو في مكافحة الوباء ، ولكنهما أقل تورطاً ذهنياً . فرامبير الصحفي معنيّ بالعيش لا بالفهم . إنه قوي الجسم سخّي الطبع ، وقد اكتشف قبل مجيئه الى وهران أن العلاج الوحيد لقلق الانسان هو الحب وما يجلبه من سعادة . اما العقائديات فلا مكان لها في حياته . فبعد أن قاتل في الحرب الاهلية الاسبانية ادرك أن البطولة حتى

في أسمى القضايا ملأى بالقتل * . جاء الى وهران بمحض الصدفة ، في مهمة صحفية — تذكرنا بمهمة قام بها كامو قبل ذلك ببضع سنين — ولا يشعر بأي انتماء الى المدينة . فالمرأة التي يحبها تقيم في اوروبا وكل ما يبغيه هو العودة اليها هناك . إنه يحمل موضوع الكتاب اكثر مما يفعل ريو أو تارو : العذاب الذي يسببه الطاعون بفصل المحبين بعضهم عن بعض ، عن وعي أو غير وعي . وسواء اكان الانفصال مؤقتا ، كما هو لدى رامبير ، أو نهائيا ، كما هو لدى الحاكم اوتون وابنه ، فانه يقتل الأمل والفرح ، وحس البقاء ، والايان في المستقبل ، وقيمة الحياة الانسانية . وتذهب سدى محاولة رامبير الهرب من المدينة المقتلة ، ولكن يتضح له أنه ، وهو الذي يثمن السعادة ، لا يستطيع ان يسمح للطاعون بأن يسود كل ما حوله . وعندما نراه في نهاية الكتاب على رصيف المحطة يفتح ذراعيه لقوام حبيبته الأهيف فانه ، بالمقابلة مع ريو ، واحد من الجمهور المزدحم حوله . لكل هؤلاء الافراد ، منفصلين ، ما الحياة جوهريا إلا " ما يحطّمه الطاعون — أي أنها حرية الحب ، كأن الحب والمحبين أبديون : « انهم ليعلمون الآن أنه إن كان ثمة شيء واحد بوسع المرء أن يتمناه دائما وأن يحصل عليه أحيانا ، فإنه حنو الكائنات الانسانية . »

لقد فقد غراند هذا الحب العزيز على قلب رامبير ، لأنه سمح له بأن يحتنق في الرتابات القاحلة من حياته التافهة ككاتب في إدارة المدينة (٤) . وقد تعهد عوضاً عنه بكتابة رواية رائعة ؛ وبعد سنين عديدة من العمل لم يفلح في تشكيل الجملة الأولى والوحيدة بحيث ترضيه ، ومع ذلك فانه يحلم ان كتابه في النهاية سيجعل المحررين يقفون ويصيحون : « ايها السادة ، قفوا إجلالا ! » إنه على هذا النحو يعبر عن تمرّده على التافهة البيروقراطية التي تملأ حياته . والطاعون لا يؤكد إلا " على الرتابات والعبوديات التي يعالج أمرها ، لأن مهمته هي حفظ الملفات والوثائق التي يحتاج إليها ريو ،

* رامبير لا يؤمن بالبطل الذي على غرار أبطال اندريه مالرو .

وغراند يفعل ذلك دون تسأل : « واضح » أن الطاعون قد غزانا ... علينا بالدفاع عن أنفسنا . آه لو ان كل شيء بهذه البساطة ! » إنه ليقع فريسة المرض أخيراً ، ثم يشفى ، غير أنه يحرق عشرات الأوراق الملأى بنسخ متعاقبة من مجلته الوحيدة الفريدة . والذي يجده حياً يضطرب في قلبه مرة أخرى هو ذكرى جان ، الزوجة التي أحبها وأضاعها .

غراند ورامبير ، اللذان يخرجان من الطاعون وقد ازدادا انسانيةً عن ذي قبل ، أشد اشخاص الرواية تأثيراً في النفس . إن ريو وتارو ورامبير وغراند كلهم يكافحون الوباء لأسباب متباينة ، الجوهر منها هو ان كلاً منهم ، على طريقته ، كما يعترف تارو ، مصاب بالطاعون مسبقاً ، فهو قد اعتاد العيش مع الطاعون ومعالجة أمره في حياته الخاصة بقدر من الوعي وبشيء كثير من الاخلاص .

بيد أن الطاعون ، في حياة كل من الأب بانيلو وكوتار ، يلعب دوراً يختلف عن ذلك كل الاختلاف . ففي مستهل الكتاب ، عندما يشرع ريو بتنظيم خدماته الطبية ، تستعد الكنيسة أيضاً لتقديم المواساة لأهل وهران . فيعظ الأب بانيلو موعظته الأولى * أمام حشد من المستمعين . ويتحدث عن الموضوعات المسيحية التقليدية : لقد أذنب أهل وهران ، والله يضربهم كما ضرب أهل مصر . وما المِحَن التي يقاسونها إلا تطهيراً عليهم ان يتقبلوه شاكرين حامدين ، فالحن ستؤدّي إلى رضا الله عنهم ثانية في هذه الدار او في الآخرة : « اخوتي ، لقد حلت بكم النكبة . وإنكم ، ايها الاخوة ، لتستحقونها . » وعندما يلتحق بانيلو بفرق المتطوعين ، فما ذلك إلا لأنه يشعر ، كما شعر ريو ، بأن من واجبه أن يرعى المعذبين . ولكن

* تذكرنا هذه الموعظة ببعض النصح الذي رددته الخطباء عام ١٩٤٠ ، عندما طُلب الى فرنسا ان تعدّ الهزيمة والاحتلال عقاباً طبيعياً على آثامها ، وأن تتقبلهما فتندم وتتوكل على الله . وهي أيضاً تذكرنا بصيحات انبياء اليهود في التوراة وهم يحثون بني اسرائيل على الندم وهم في وسط النوازل التي حلت بهم .

موقفه الذهني من الطاعون هو غير موقف ريو . فعذاب الانسان ، في نظره ، من إرادة الله وتبرّره خطيئة الانسان . ولا يثير المرض له اية مشكلة جديدة ، حتى اللحظة التي يرى فيها العذاب الطويل الأليم الذي يقاسيه فتى صغير ، هو ابن الحاكم اوتون . فيعجز بعد تلك التجربة عن تبرير اجتياحات الطاعون ، وينعزل بنفسه في تأملات جهمة يخرج منها بموعظة مأساوية ثانية . إنه لينحني خضوعاً امام مشيئة الله التي لا تدرك ، وكالسيد المسيح في الجسمانية ، يأخذ على عاتقه شروء الأرض وأدرانها ، فيعيش الصلب من جديد ، ويموت وحيداً وقد جرع كأس الآلام نفسها التي جرّعها المسيح ، مسلماً أمره لمشيئة الله .

ولئن يكن في الأب بانيلو ضرب من البطولة ، فإنه الشخص الوحيد الذي يعجز الدكتور ريو بانسانيته عن التفاهم معه ، ويتخلى بانيلو ايضاً عن محاولة الفهم : « ايها الاخوة ، لقد أزفت الساعة . علينا أن نؤمن بالكل او نكفر بالكل . ومن بينكم يجرؤ على ان يكفر بالكل ؟ » فهو اذ يرفض ان يكفر بآلهه ، فانه يرضى بما يعتبره مشيئة الله بكليتها . فاذا نظرنا الى موته وجدنا أنه أجاب بالنفي على سؤال كان يناقشه في أطروحة لم تنشر : « هل بوسع الكاهن أن يستشير الطبيب ؟ » إلا أن الاستنتاجين اللذين يخرج بهما الرجلان من مجابهتهما الطاعون يناقض الواحد الآخر . فبالنسبة الى ريو ، ليس بوسع الطبيب أن يقبل الموازنة من كاهن . وبالنسبة الى بانيلو ، ليس بوسع الكاهن ان يقبل علاجاً من طبيب ، لأن الطبيب عدو لآله يسمح للشر بأن يتحكم بهذا العالم . يقول ريو : « بما أن نظام الدنيا يحكمه الموت ، فلعلّ الأجدر بالله ألا يؤمن به المرء وأن يصارع الموت بكل ما أوتيته من قوة . »

ان كوتار شخصية غامضة . فهو كجرم يطيب له المقام في وهران الموبوءة حيث الموت يتهدد الجميع ، فيحظى هو بالتالي بخلاص مؤقت من العقاب . وكامو يراكم عليه الوان الموت العنيف كلها — فيما عدا الموت

بالطاعون : فكوتار محكوم عليه ؛ انه يحاول الانتحار اولاً ، وبعد ذلك اذ يروح هائجاً يرمي بالرصاص كل من يدنو منه ، يقع أخيراً برصاص الشرطة الذين يرفض الاستسلام لهم . فمهما كانت جريمته ، فانه ينبغي اكثر من اي شيء آخر الخلاص من نتائجها : فيؤثر الانتحار على الحكم . وفيما كانت الجائحة في عنفوانها ، جهد في بناء واجهة محترمة لنفسه . وتارو يدرك على الفور قلق كوتار الكاهن وتواطؤه مع طاعون وهران الذي يجره من ذلك الشكل الآخر لشرّ الانسان ، عدالة الانسان الوحشية . فالطاعون على الأقل يترك لكوتار شيئاً من المجال ، فترجة من الأمل للمستقبل — وهي كل ما يحتاج اليه . ثمّة ما يثير الشفقة في محاولة كوتار العشواء اكتساب الاحترام ، في جدله الساخط حول محاكمة مرسو — التي يقرأ عنها تقريراً في الجرائد — ونكرانه بانزعاج صحة الاحصائيات التي تدلّ على أن سطوة الطاعون في تقلّص وأن خلاصه من العقاب ، بالتالي ، قد قارب نهايته . لقد ذهب بعض النقاد إلى ان كوتار تجسيد للشرّ نفسه ، وهو تأويل مشكوك فيه اذا ذكرنا ما في المسكين من إنسانية قلقة . فكوتار ، على نقيض الصحفي رامبير الذي ينشد التهرب من جو الطاعون الخائق إلى ضرب من العيش السويّ ، يجد ملجأً له من عقابيل حياته الماضية في جو وهران الخائق نفسه .

الجو الخائق هو في الأساس ما حاول كامو أن يصوّر : « عن طريق الطاعون أريد أن أعبر عن شعور الاختناق الذي قاسيناه جميعاً ، وجو التهديد والنفي الذي عشنا فيه . وفي الوقت نفسه أريد أن امتدّ بتفسيري إلى فكرة الوجود عموماً ... سيعطي الطاعون صورة عن أولئك الذين كان نصيبهم أيام الحرب التأمل ، والصمت ، والمقاساة الأدبية . » (دفاتر كامو). فالطاعون اذن ، كيفما نظرنا إليه ، يرمز إلى اية قوة تفصل بانتظام بين الكائنات الانسانية وبين نسمة الحياة : اللذة الجسدية في التنقل بحرية على وجه هذه الأرض ، فرحة الحب النفسية ، حرية تخطيط أيامنا القادمة .

إنه ، تعمياً ، الموت ، كما أنه ، بلغتنا الانسانية ، كل ما يتواطأ مع الموت :
النظم الميتافيزيقية او السياسية ، التجريدات البيروقراطية ، بل حتى
محاولات تارو وبانيلو تخطي انسانيتهما . في مكافحة الطاعون ليس ثمة من
أبطال ولا انتصارات . ليس هناك إلا رجال ، كالدكتور ريو وجراند ،
يرفضون الاذعان للأدلة . ومهما تكن افعالهم من غير نفع أو قيمة ، فإنهم
لا يكفون عن القيام بها . وليس السبب مهماً ما داموا يبرهنون على ولاء
الانسان للبشر ، لا للمجربّات والمطلقات .

إن الشخصيات الرئيسية لا تحمل وحدها قوة هذا الموضوع بكاملها .
فهي منسوجة في لحمة الرواية وسداها فيما يروح ريو يصف آثار الطاعون في
أهل وهران : من محبين وعائلات تفرقوا في الحياة والموت ، و « مهاجرين »
قذف بهم الطاعون خارج سبل المشاعر الانسانية ، و « متعاونين » انتفوا
على الشيطان القاحلة لمصير جماعي . إن نحن نظرنا إلى شخصيات « الطاعون »
الرئيسية في عزلة عن حياة وهران الجماعية ، فالتنا تشوهاها . وإذا درسناها
فقط بالنسبة إلى المصير الذي تؤول إليه ، ربما بتبسيط زائد ، فإن الرواية
تفقد بعداً أساسياً وتقرب من كونها مجرد أليغورية . ولكننا إذا درسنا
الرواية بكليتها فإنها توصل إلينا تجربة شخصية معيشة عمقا لم يكن كامو
ليعبّر عنها على أي نحو آخر . لقد تحدث كامو عن الرواية وقال : إنها
اعتراف ؛ والدكتور ريو يتحدث عن سجلّه التاريخي فيقول انه شهادة .
والاعتراف يعود بنا مباشرة إلى شغل كامو الشاغل ، حاجته إلى إعادة
التفكير في مشكلات الحياة الأساسية . ويبدو أن سنوات الحرب كانت قد
أتت بالأدلة الدامغة على ما كان كامو ، في « اسطورة سيزيف » ، قد جرب
أن ينكره : عدم أهمية الفرد الانساني ، وعبث مطامح الانسان .
و « الطاعون » تثبت أن تلك السنوات كادت تفلح في فرض الصمت
والياس على كامو . فهو لم يصوّر في أي مكان آخر بهذه الجهامة الصارمة
ردة فعله لانغلاق حالة الانسان على الفهم ، ولا احتجاجه على مبلغ ما

تبتلى به أجساد البشر ومشاعرهم من معاناة وألم . وهو يقولها لنا ، إن
لا دين ثمة ولا عقيدة بوسعها أن تبرّر مشهد العذاب الجماعي المفروض على
الانسان . تترنّح أذهاننا ، ويموت تارو وبانيلو كلاهما .

بهذا الصدد نجد أن « الطاعون » تشير إلى تحوّل في التوكيد . فكأمو
يهجر الكون وينصرف الى البشر . وهنا تبدأ الشهادة . إن الانسان ليقف
في وجه الأدلّة الفكرية كلها : بحاجاته التي لا تقهر ، بحبه للحياة ، بارادته
لأن يعيش . وكأمو يراقبه واثقاً ، برغم عدم اكتراث الانسان لما يمثلّه ، برغم
تسفيه لما يقيّمه ، برغم السهولة التي يتواطأ بها مع الطاعون . ولكن
عسيراً على كأمو أن يعبر مباشرة عما كان عميق الحسّ به في دخيلة نفسه :
التعاطف مع البشر ، احترامه لأفراح الانسان الهشة ، ولكانت إنسانيته —
التي لا هي بالمائعة ولا العمياء — بغير معنى ، لو أنه حاول استخلاصها من
التجربة التي غدّتها . وهذا هو السبب في ان « الطاعون » ، ضمن
حدودها ، رواية عظيمة ، بل إنها من بين الروايات التي خرجت من فوضى
منتصف القرن ، اشدّها اقلاقاً وأعمقها فعلاً في النفس .

١٥ | أبطال عصرنا : ٣- «السقوط» و«المارق»

«دع عنك جميع هؤلاء الذين يبنون ان يديروا
ظهرهم الى العالم» .

«السقوط» و «المارق» كلتاها هجوم فظ عنيف على الأناس الذين عالجهم كامو برفق شديد في «الطاعون» ، ولكن لا يسوغ لنا أن نعتبر أية من الحكايتين تعليقا على «الطاعون» أو تهجما على القيم الضمنية فيها . لقد فاجأ كامو جمهوره بهاتين الستيرتين المرتين بروعتها ، حتى ليكاد القارىء ينزعج لهما ، فهما اتهامان شرسان وجزئيان ، نجد المفتاح لهما في العبارة التي جعلت في الترجمة الانجليزية «للسقوط» مع العنوان ، وقد أخذت من الروائي الروسي لرموتتوف : «أهين البعض باقذاع» ، لأنه جعل من شخص لاأخلاقي كهذا الذي دعى «من أبطال عصرنا» مثالا ، بينما لاحظ البعض الآخر بشيء من الدهاء أن المؤلف قد صور نفسه ومعارفه ... «بطل من عصرنا» A Hero of Our Time ، أيها السادة ، في الواقع صورة ، ولكنها ليست صورة لفرد ؛ إنها مجموع ردائل جيلنا بأجمعه في أزخر تعبیرها . (١)

إن كلامانس ، الدكتاتور الروحي المزيّف ، الذي يتظاهر بأنه البابا

في معسكر اعتقال تونسي ، والمارق وهو ساجد أمام الصنم الشرير الرهيب الذي يعبد معذبوه ، كلاهما من المخلوقات شبه الاسطورية ومن تتاج خيال ساخر كامن في كتابات كامو كلها ، لأنه كان يكبح جماحه . كلامانس والمارق يقيان طائفتين دونما صلة بأحد ، فهما أشد انقطاعاً ، حتى من مرسو ، عن المألوف من الروابط الانسانية . ليساهما فردين بقدر ماهما تجسيدان لموقف . وكلامانس اسوأ الاثنين سمعةً ، فهو يعرض نفسه للهجوم ، ويلدّ له أن يشجّع القارئ على ذلك بالحرارة التي يبديها في اتهام نفسه . كلامانس ، قبل « السقوط » الذي يصفه بهذه القوة الدرامية ، مثال كامل للفضائل البورجوازية . بل إنه في تصرفه خير دليل على طيبة الانسان الفطرية ، حتى يكاد يكون « الجنتلمان » المثالي والمواطن الصالح — يكاد يكون ذلك ولكنه يقصر عنه ، لأننا نستشعر خواءه الداخلي وقلقه الذي يتضح لنا في مقتربه « الدون جواني » من النساء . هذه الصورة ، على الأقل ، هي التي يرسمها لنا وهو في جحيمة الحالي ، لكي يستبدلها بصورة شيطانية منتفخة للشذوذ والجريمة ، هي صورة حقيقية له يريدنا أن نعتقد أنها أيضاً صورة للانسانية كلها .

يبدأ سقوط كلامانس ، كما يراه ، بضحكة الازدراء التي رثت حوله وفي دخيلته تلك الليلة وهو يعبر « جسر الفنون » . وتروح تنفذ في كيانه طبقة بعد طبقة ، تأكل طريقها فيه ، إلى أن تبلغ اخيراً القلب الخفي من جرمه ، ذكرى : شبح ملفّح بالسواد منحني فوق الحاجز ، صرخة ، طرطشة ؛ تردده وإحجامه . ويتشبّث بهذه الذكرى بعزم ماسوكي ؛ وإذا ما في ماضيه من « مرتفعات عالية » ، وقضايا « عادلة » و « مواقف نبيلة » ، يفرغ من معناه ومحتواه ، إذ يندفع كلامانس اندفاع المظفر إلى الحلقة « الطينية » الأخيرة في الجحيم .

إن المحامي الآن هو محامي الجريمة . ما زال عليه أن يملأ الدنيا بصورته ، بؤرة المشهد الذي يستحضره . لا بد له من الكلام والاقناع ورؤية نفسه

منعكساً في عيوننا . إنه النادم الكاذب والقاضي بأمر نفسه ، آدم الحديث ، يستعرض لنا عريه ويحثنا على أن نفعل مثله ، مبرراً تحامله على البشر بتداعيه وتحطّمه .

ونستبين بعد توالي الضربات الرائعة أننا قريبون جداً من كلامانس في ادعائنا الخلقى ، ومشاعرنا الكامنة بالجرم ، ورغبتنا في التجرد من مسؤولياتنا . أن الشكل الذي يستخدمه كامو هنا يلائم غرضه تماماً . فبراعة كلامانس في السخرية الكلبية تروق القارئ الذكي ، فيتمتع بشطارته هو عن طريق كلامانس ويشاركه تواطؤه إذ تتحول ، على لسان كلامانس ، كلمة « سيدي » إلى « سيدي العزيز ، مواطني العزيز ، صديقي العزيز ، » ويضحي الصوت المتغلغل ملحاً أكثر فأكثر . وانتقاء كلامانس الصائب للأحداث العادية ، المضحكة ، التي يسهل تبيينها ، مما يقع لنا كل يوم ، يشدّ من نسج التواطؤ ، كما في وصفه ، مثلاً ، ارتياحه عندما تخلّى عن مقعد في الباص ، أو انزعاجه لضيق صدر خادمته ، أو نقاشه حول دراجة نارية واقفة عند ضوء أخضر . غير أن هذا التواطؤ نفسه يجعلنا في وضع غير مريح ، وضع سجين من القرون الوسطى في زنزانة « الضيق » أو « زنزانة البسق » التي اخترعها القرن العشرون ، والتي يصفها كلامانس بالحاح حارّ رتيب . ويستمرّ كلامانس في « محاكته الأخيرة » للإنسانية ، ممزّقا كل إيمان بقيمة الإنسان وكرامته ، وموصلًا إلينا بعض اليأس القابع في نشوته باتهام ذاته .

لا يمكن فهم « السقوط » إلا كأشولة ، ما زالت تدوّي بالجدل الشخصي المرير ، وما زالت تضطرم بالتجربة الشخصية المريرة . وهي موجهة لجزء واحد فينا فقط ، الصدّوقي فينا ، كما يحذرنا كلامانس . فالصدّوقيون كانوا أيام السيد المسيح الطبقة العليا المثقفة من اليهود ، التي تتشبّث بالعهد القائم (ال « ستاتوس كوو ») والتطبيق الصّرف لكتب الناموس ، فكانوا أناساً حياديين ، مستقيمين ، غير معذّبين .

وكلامانس ، قبل سقوطه ، يمثل الصنو المعاصر لهؤلاء ، مع فضلة من وعي الذات بالنسبة الى سابقه ، فهو وريث قرن كامل من استقصاء « الأنا » .

كامو ، عن طريق كلامانس ، يحارب من جديد عدوه : العدمية . وهي هذه المرة عدمية داخلية آلت « بالضمير » إلى استعراض فوضوي لا شكل له ولا نهاية للوعي الداخلي فيه ، وهو استعراض ساحر ليس للقوانين الخارجية في مجتمع آخذ بالانحلال اية سيطرة عليه ، لبعد الشقة بين « الأنا » الداخلية والمرآة التي أقيمت لها من الخارج . إن كلامانس ، كالصدوقيين ، يريد مخلصاً ولكنه لا يريد مخلصاً اقترح عليه قانوناً داخلياً واحداً : « الحب » . فالحب ، في الواقع ، هو ما لا يستطيع له شعوراً ، كما تبدي لنا علاقاته كلها : علاقاته بموكليه ، بالنساء اللواتي يلقاهن ، « بالقرد البدائي » صاحب الحانة . واذ يسعى في التخلص من الـ « أنا ، أنا ، أنا » ، ليس لديه من صلة يمكنه أن يقيمها بينه وبين اخوته البشر إلا حسه بالجرم . إنه عاجز عن الحب ، ولا يستطيع إلا الحكم على الآخرين بالذنب . ففي ركن خفي من شقته — وكذلك من عقله — يحتفظ بلوحة مسروقة لثان آيك (كانت معلقة في هيكل احدى الكنائس) ، عنوانها « القضاة العادلون » . أما اللوحة المدعوة بـ « عبادة الحمل » فلن تعني له شيئاً ، لأنه لا يعبد إلا نفسه . وما شوقه إلا الى القاضي ، القانون الخارجي ، توزيع ما جديد صارم للعقاب والثواب يقيم له مرآة يتسنى فيها له هو ، جان باتيست كلامانس ، نبي تفاهة الانسان ، ان يرى مرة أخرى صورة استقامته .

في « المارق » ، احدى القصص الست في « المنفى والملكوت » ، يذهب الكاهن المارق الى ما هو أبعد من ذلك . فهو اذ يجد نفسه معذراً بحاجته الى فرض نفسه على العالم من خلال استشهاده ، يهجر الاله — الانسان الذي « لا يضرب أبداً ولا يقتل » . وبما أن أسياده الجدد يضربونه ويشوّهونه باسم صنمهم الأعمى الوحشي ، فانه ينصاع لما لديهم من شريعة للكراهية بحرارة ماسوكية . إنه ، مثل كلامانس ، ضحية سقطلة مريعة ، وفي

الأصل من فكبته توجد نفس الشهوة البروميشية في التساوي مع الآلهة ،
تلك الـ « هوبريس » ، الكبرياء ، التي يتبعها دوماً في الكون الاغريقي
ظهور « نمسيس » الرهيبة بسرعة .

أما القصة الخمس الأخرى من « المنفى والملكوت » فإنها تدل على
تغير تام في التقنية . فالقصة تروى مباشرة ، موضوعياً . والمشهد فيها
لا قيمة رمزية له ، والعقدة في كل منها — اللهم باستثناء « الحجر النامي »
La Pierre qui pousse — تكاد تكون تقليدية التركيب . وكل منها
تتصاعد ببساطة وسرعة إلى ذروة محتومة كما تفعل قصص موباسان أو أو.
هنري ، دون ان تبقى خيوط سائبة أو معانٍ خفية هنا وهناك .

من بينها نجد أن قصة « جوناثان » تتميز عن البقية ، فهي ستيرة ،
وان تكن ألطف نبرة من « السقوط » أو « المارق » ، ولعلها أطول وأشد
محلية مما ينبغي في منطوياتها الباريسية . مغامرات الرسام جوناثان الخائبة
أشبه بحكاية خرافية ، وهي تعقيب على رأي كامو الجاد بشأن مشكلة الفنان
في عالمنا الحديث . والصلة بين الرسام وبين النبي يونان يقيمها كامو
باستشهاده بهذه العبارة من التوراة : « اقدفوا بي إلى البحر ... فأنا أعلم
أن هذه الزوبعة قد حلت بكم بسبب مني . » (٢)

والقصة الأربع الأخرى توازن السخرية المريرة التي في « السقوط »
و « المارق » * . فالموضوع في كل منها عود عابر إلى ملكوت الانسان .
والمواقف بسيطة : في « المرأة الزانية » La Femme adultère ، رحلة يقوم
بها الزوجان جانين ومارسل إلى جنوب الجزائر بحثاً عن زبائن لعملهم الصغير ،
في « الصامتين » Les Muets ، العلاقات بين صاحب مصنع صغير وعمّاله
— وبخاصة ايفار — الذين يعودون الى العمل بعد إضراب مخفق ، في
« الضيف » L'Hôte ، حادث في حياة معلم يقيم منعزلاً في هضاب الجزائر

* كان المفروض ان تكون « السقوط » إحدى قصص هذه المجموعة غير أنها عند الكتابة
طالت أكثر مما كان يتوقع كاتبها ، فجعلها في كتاب وحدها .

العالية . نرى المشهد الافريقيّ في هذه القصص ، ولكنه خال من الظلال الرمزية . والحكاية الأخيرة ، « الحجر النامي » ، وهي أشدها غموضاً ، تروي تجربة مهندس فرنسي ، يدعى داراست ، في بلدة اغواب في أحد الأعياد الدينية .

كل قصة تفضي إلى كشف : بالنسبة لجانين ، فإن جلال الليل الافريقي الشاسع وغموضه يحمرانها أخيراً من سجن حياتها التافهة العقيمة . وبالنسبة لايفار ، الذي يرفض تبادل الكلام مع رئيسه اسوةً بزملائه المضربين ، فإن عمق التضامن الانساني إزاء الموت يصحبه تماس مجدد مع جمال الأرض والبحر ، مع زوجته وابنه اللذين يحبهما .

أقوى من ذلك قصة « الضيف » ، حيث تبرز فكرة وحشة الانسان ونفيه في ظلام مأساوي . ثمة أعرابي القي القبض عليه بتهمة القتل ، وقد جعل في عهدة معلم عليه أن يأخذه في الصباح التالي إلى أقرب قرية للمحاكمة . فيحاول المعلم عن كل طريق ما عدا اللغة — لأنه لا يتكلم العربية — أن يعطي الأعرابي حريته ، وهذا لا يأخذها . وفي النهاية يأخذه المعلم إلى مكان يفتق منه طريقان ، أحدهما يؤدي إلى القرية والمحاكمة ، والآخر إلى الحرية . وهناك يترك سجينه ، ويستدير في اتجاه مدرسته ، ولكنه يلقي نظرة أخيرة وراءه فيرى الأعرابي يسير باصرار في الطريق المؤدية إلى القرية . وفي اثناء ذلك تكون يد مجهولة قد كتبت على لوح المدرسة هذه الكلمات المشؤومة : « لقد سلّمت أخانا ... ستدفع الثمن . » إن خيال القارئ ليأسره قوام السجين الذي لا يفهم ، والصمت بين الرجلين ، والاشكال المأساوي في موقف المعلم . غير أن في صمتها عزّة ، وفي موقفها احتراماً متبادلاً يتعد بنا عما في مسرحية « سوء التفاهم » ، مثلاً ، من عالم يائس .

في القصة الاخيرة من المجموعة ، « الحجر النامي » ، نرى موضوع التواصل الانساني على اقوى ما يكون عند كامو . يثطلب إلى المهندس

الفرنسي داراست أن يبني جسراً في اغواب . فيصلها ليلة أحد أعياد سكانها ، وهو غريب عنهم يثير فيهم الشبهات . وفي أثناء الاحتفالات التي تسبق المراسيم الدينية يتعرف برجل هجين يدعى « الديك » ، وهو طبّاح سفينة جنحت على مقربة من ساحل اغواب . ولشدة امتنان الديك للمعجزة التي انقذت حياته عندما ارتطمت السفينة ، يندر على نفسه نذراً سخيفاً ، وهو أنه سيجعل حجراً باهظ الثقل في موكب اليوم التالي ويضعه عند قدمي المسيح ، مخلصه . وفي اليوم التالي يرقب داراست الديك وهو يترنح تحت ثقل الحجر ، ويأخذه عليه قلق شديد . فيمشي بمحاذاة مع أخي الديك وعندما يهوي الديك إعياءاً ، يرفع داراست الحجر ويحمله ماراً به باب الكنيسة ، ولا يقف إلى أن يبلغ بيت الديك ، حيث يلقي بالحجر قرب المدفأة . « عندئذ اقتاد الأخ الديك إلى الحجر وتهالك الديك جالساً على الأرض . فجلس أخوه أيضاً على الأرض ، مومناً إلى الآخرين . وانضمت إليه العجوز ، غير أن أحداً لم ينظر إلى داراست ... » وأخيراً ، « تزحزح الأخ مبتعداً قليلاً عن الديك ، والتفت بعض الشيء في اتجاه داراست ، دون أن ينظر إليه ، وأشار إلى الفسحة الفارغة : اجلس معنا . » هنا تنتهي قصة الديك ، غير أنها متصلة بقصة أخرى أشدّ إقلاقاً ، قصة تمثال المسيح العجائبي ، « الحجر النامي » ، الذي جيء به إلى اغواب في سفينة أخرى تحطمت ، وعنه أخذ عنوان القصة . فالأهلون يكسرون منه شظايا كل سنة لعلها تجلب لهم السعادة ، وكل سنة ينمو الحجر إلى ما كان عليه ويعود التمثال صحيحاً . بيد أن السعادة التي يجنيها داراست من فعله تختلف عن سعادتهم . انه يقف بباب كوخ الديك ، فيغمر قلبه فيض من الفرح : « وقف داراست في الظل ، وأصاخ السمع ، دون أن يرى شيئاً . أغمض عينيه ، وتبين قوته جذلاً ، واستشعر حياة تتدفق بادئةً ، مرة أخرى ، من جديد . »

يترك الكاتب قارئه ليتأمل مغزى قصة « الحجر النامي » وما

تصفه من طريقين الى السعادة ، ولكنها أيضا مثال على الميَّزات التي في « المرأة الزانية » و « الصامتون » و « الضيف » : الصمت المحيط بالقصة ، وهو ما نرحَّب به بعد الأصوات المنكرة الملحاح التي نسمعها من كلامانس والمارق ، وذن المشاعر الانسانية التي تعبَّر عنها بالتنبُّه للآخرين وللعالم المحيط بنا ، حضور ليل ملموس شامل زاخر ، كالأمواه الساكنة الناعمة . فالإنسان مجذَّر من جديد في الكون ، مليء بغموضه ، قويٌّ بكرامةٍ يستمدّها من الاتساع الذي يتحرك فيه والصمت المستقرّ بين جنبيه . والصحاري العراض ، والهضاب الشاهقة الخاوية ، والبحر المترامي ، والغابات الاستوائية الكثيفة ، كلها تتناغم مع عالمه الداخليّ الشاسع . ان هناك عزّة ورصانة في الصلة التي تربط بين داراست والديك ، بين المعلّم والأعرابي ، بين جانين والأعراب البدو . وما في نذر الديك السخيف من بلاهة وبطولة يعطيه داراست مغزاه الكامل بحمله الحجر — رمز الامتتان لحياةٍ أنقذت — الى بيت الديك نفسه . فهذه القصص كلها تشير الى روابط انسانية كهذه ، هي مصدر شعور وفعل ، دون تحليلها الى ما لا نهاية . فالحياة التي يعالجها كامو ما زالت مظلمة عنيفة ، ولكنها رغم العنف مضاءة بنظرة جديدة الى كيان الانسان .

من اليسير ان نتوهم في هذه القصص اشارات الى شخص المسيح : فقد شبّه البعض داراست بسمعان الذي حمل الصليب عن المسيح . ولكن علينا ألاّ نبحث عن المنظويات الميتافيزيقية هنا . فالديك وداراست انسانان ، وكامو يشير مرة اخرى الى أن ملكوت الانسان في دخيلته « ومن هذه الدنيا » . بل ان المرء ليخيّل اليه أن في ما يكتبه كامو مقاومة لصورة الانسان المهينة التي تقدمها المسيحية ، الانسان العاجز عن الخير إلا بسند من النعمة السماوية . فهذه صورة خطيرة في رأيه خطر الصورة الاخرى للإنسان ، الصورة المثالية العقلانية التي يمثّلها كلامانس قبل سقوطه .

في هذه القصص أمضى كامو عدته ووسّع مجاله . وعن طريق الحكاية
الساخرة والقصة القصيرة يبدو أنه راح يبحث عن ضرب من التوازن
الجمالي ، مثقلاً عالمه الروائي ، ومجذّراً إياه في واقع كوني يغدّي ،
بدلاً من أن ينفي ، تلك الصفة الجوهرية اللغزية التي يتصف بها الانسان ،
والتي كان كامو قد تأملها لأمد طويل .

الموضوعات الأساسية والمسرح ١٦

« ايها النور ! : هذه صرخة كل شخصية في
الدراما الكلاسيكية اذ تجابه مصيرها » .

مسرحيات " أربع " أخرجت بتعاقب سريع في خمس سنوات (١٩٤٤ -
١٩٤٩) ، وضعت كامو - مع هنري دي مونتريان وجان بول سارتر -
بين الكتّاب المسرحيين الذين قدّر لهم في فترة ما بعد الحرب ان يملأوا
الفراغ الذي أحدثه موت أدباء تقديميين كجان جيروودو وبول كلوديل .
غير ان كامو بعد « العادلون » (١٩٤٩) بدا أنه قد هجر المسرح - ولو
مؤقتا - كواسطة تعبير شخصية . وبقي « دون جوان » * الذي لازم
خياله وصفحات دفاتره سنين كثيرة بطلاً غير مجسّد .

لم تلق أية واحدة من مسرحياته النجاح المالي الفوري الذي لقيته
المسرحيتان اللتان اقتبسهما عن فوكتر - « جناز لراهبة » (١٩٥٧) -
ودوستويفسكي - « المسوسون » Les Possédés (١٩٥٩) . أقرب مسرحياته
الى هذا النجاح كانت « كاليغولا » (١٩٤٥) . أما « الحصار » (١٩٤٨)
فكانت مخففة . و « سوء التفاهم » (١٩٤٤) بقيت تمثل لسنة كاملة ، غير

* ظهر دون جوان لأول مرة في كتابات كامو كأحد أبطال العهد في « اسطورة سيوزيف » .

ان الثناء عليها كان مبالغاً في حماسه . ولئن يُعتبر انتاج كامو المسرحي ضئيلاً وتعريجه على المسرح مجرد فصل قصير في حياته الادبية ، ثانوي القيمة بالنسبة الى أعماله الاخرى ، فان مسرحياته ما زالت حيّة في « المسارح الصغيرة » في انحاء العالم كله ، وكثيراً ما تدرس في مقالات أكاديمية ، وتبدو أشدّ حيوية في اذهان الكثير من الناس من مسرحيات اخرى اشتهرت بنجاحها . ليست الشعبية الآنية مقياساً للحكم على الجودة الدرامية ، ومسرحيات كامو ، برغم انها قد لا تعتبر روائع درامية ، ما زالت تستحق التأمل الجاد . فالمسرح لم يأخذ من وقته منذ « مسرح العمال » ما جعل يأخذه في السنوات الاخيرة من حياته . فبين ١٩٥٣ و ١٩٥٩ أكل اقتباسات رائعة لست مسرحيات أو روايات ، كلها متباينة روحاً واسلوباً ، وأدار إخراجها بنجاح . وقد قال ساخراً في مقابلة تلفزيونية عام ١٩٥٩ : « كثيراً ما يسألونني باشفاق أنا شديد التقدير له : لماذا تقتبس المسرحيات وانت تستطيع تأليف المسرحيات ؟ طبعاً ! لقد ألفت مسرحيات عدة . وسوف اكتب مسرحيات أخرى أهيئها بحيث تجعل هؤلاء الناس انفسهم يأسفون على اقتباساتي ! » ^(١) . ثم راح يميز بين فعالية الكاتب الذي يشتغل على مسرحياته وفق « خطة شاسعة ينميها بعناية وحذر » وفعالية المقتبس والمخرج الذي يعمل وفق « فكرة » معينة لديه عن المسرح . وكان كامو يعتقد ان من هذه الفعالية المزدوجة سيريز في النهاية « مشهد كلّي ، هو من خيال ووحى واخراج ذهن واحد ، يكتبه ويخرجه الرجل نفسه ، فيحقق بذلك وحدة الزمن والايقاع والاسلوب - وهي في رأيي احدى القيم الجوهرية في الاخراج » .

وفضلاً عن هذه القيمة النهائية ، يقول كامو ، فان المسرح حرّره من وحشة الكاتب وتسأله ، وحقارة المنافسات الادبية . ان المسرح ، ككرة القدم او الصحافة ، مهنة تقتضي عمل فرقة معاً ومجهوداً جماعياً . يعمل المرء ساعات طوالاً ، وتخرج المسرحية ، فتتجح أو تخفق . أما بالنسبة

للممثلين ، وكذلك المخرج ، فإن شيئاً ملموساً قد تحقق . « ... يساعدني المسرح في الابتعاد عن التجريد الذي يتهدد الكتاب كلهم . حتى أيام كنت أعمل صحفياً ، كنت أفضل تصميم الصفحات على رخامة المطبعة على تلك المواعظ التي ندعوها بالافتتاحيات . وعلى هذا الفرار نفسه ، ما يروق لي في المسرح هو ان ارى الاخراج يعمّق جذوره في الديكور ، ومسقطات الاضواء ، والسجف الخلفية ، والأشياء المرئية الأخرى . لقد قال بعضهم اذا اردت أن تتقن اخراج مسرحية فعليك أن تعرف ثقل الديكورات بذراعيك . هذه قاعدة فنية عظيمة ، وأنا أحب هذه الوظيفة التي تجبرني على التأمل في سيكولوجية الاشخاص والتأمل في الوقت نفسه في مكان المصباح أو إناء الورد » .

إذا أمعنا النظر في نشاط كامو ككاتب مسرحي ، وجدنا أن فيه منطقاً واستمراراً قد يحجبها شكل الاخراج الخارجي . لقد أخرت سنوات الحرب اخراج « كاليغولا » ، أولى مسرحياته ، والتي كان قد أنجز نسخة منها في اواخر الثلاثينيات . و « سوء التفاهم » كانت قيد الكتابة عام ١٩٣٩ وإن لم تنجز حتى ١٩٤٢ - ١٩٤٣ . ومن المسرحيات المقتبسة ، تعود « الارواح » (٢) الى ايامه في الجزائر و « مسرح العمال » . ومن المسرحيين المحبين لدى كامو ، الاسبانيان كالدرون ولوبي دي فيغا ، اللذان اقتبس عنهما ، بالترتيب ، « الولاء للصليب » La Dévotion à la croix (١٩٥٣) و « فارس اوليدو » El caballero de Olmedo (١٩٥٧) . اما « المسوسون » فقد قال عنها في مقدمته للترجمة الانجليزية : « بوسعي ان أزعم انني ، من أوجه كثيرة ، نشأت عليها ... زهاء عشرين سنة ... وأنا أتصور اشخاصها على المسرح » .

لقد توصل كامو في عهد مبكّر من حياته الادبية الى الاعتقاد ، كالكثير من معاصريه ، بأن المسرحية الغريبة لم تعرف إلا فترتين عظيمتين : قرن بركليس في بلاد اليونان ، الذي ظهر فيه ايسخلس وسوفوكليس

ويوريديس ، وعصر النهضة وما تلاها ، وهو الذي ظهر فيه المسرح الاليزابيثي والدراما الاسبانية والمسرح الفرنسي الكلاسيكي . فلما بدأ نشاطه ككاتب مسرحي انصرف الى هاتين الفترتين - فاقبس « بروميثيوس مقيداً » عن إيسخلس ، وترجم « عطيل » Othello لشكسبير - ولم يتركها فيما بعد قط . كما لم يتضاءل قط اهتمامه بمشكلات المسرح المعاصر .

ونرى في دفاتره أنه على مر السنين وضع رؤوس اقلام كثيرة لمقالات عن المسرح ينوي كتابتها . وهي تلقي بعض الضوء على الافكار التي وجهت تأليفه واقتباسه المسرحيين . والعديد من هذه الافكار ورثها عن مصادر شتى . ففي ايامه الباكورة في الجزائر كانت أفكاره ، الى حد ما ، صنع آرائه السياسية : فكان يفكر بمصطلح اقرب الى مسرح الواقعية الاجتماعية التي هي من وحي شيوعي . ولكن وجهة نظره ، حتى في تلك المرحلة المبكرة من حياته الادبية ، كانت اشد تعقيداً من وجهة النظر الماركسية .

كان كامو على علم بالحركة التي انعشت المسرح الفرنسي في العشرينيات والثلاثينيات ، ولو أن مصدر علمه لم يكن إلا المجلات والكتب والمناقشة . فمن حيث المسرح كانت الجزائر بعيدة جداً عن باريس ، عن « كوبو » و « فيو كولومبيير » ، ولم يكن الاربعة الكبار - دولان ، وجوفيه ، وباتي ، ويتوئيف * - أكثر من اسماء يجلثها الهواة الشباب

* كان افتتاح مسرح « فيو كولومبيير » على يد جاك كوبو عام ١٩١٣ بداية نهضة المسرح في فرنسا ، وهي نهضة كانت قد اخلت تتكامل شكلاً في اوروبا كلها منذ اواخر القرن الماضي . فقد كان كوبو مطلعاً على النظريات والتجديدات في الاخراج والتمثيل التي جاء بها ستانسلافسكي ، وغوردن كريغ ، وآبيا ، وماكس واينهارت ، ومسرح جورج فوكس وفريتز إيرلر الفني ، فضلاً عن انطوان ولونيه بو ، فجاء كوبو لمغامرته بدوقه الادبي الصارم ، ومستواه الفني الرفيع ، والمبدأ القائل بان الاخراج يأتي في الدرجة الثانية بعد المسرحية نفسها . فقد كان عميق الايمان بان الدراما اصعب وأسمى اشكال الفن ، وبأنها فن

الذين كانوا مضطلعين بأمور « مسرح العمال » .

ويبدو أن الذي كان له التأثير المباشر على كامو في هذه الفترة هو انطونان آرتو . كان آرتو على صلة بدولان وبسيد فن الباتومايم (التمثيل الاعمائي) الصاعد من جديد ، اتين ديكر ، كما كان ممثلا وسرياليا في الأصل ، وكان الى ذلك صوفيا مشبعاً بنظريات مستنقاة من كتب الاوبانيشاد وعقيدة اليوغا . فاستمرّ في تنمية نظريات معينة عبّر عنها نيتشه حول طبيعة الدراما الديونيسية الجماعية الشعائرية المقدسة ، فطبق هذه النظريات على نوع المسرحية التي يختارها وعلى كيفية الاخراج ، متخطيا بذلك حتى الناقد المسرحي الانجليزي غوردن كريغ في بعض نظرياته الغريبة التي يكاد يستحيل العمل بموجبها * . ويظهر ان مقالات آرتو عن المسرح (« المسرح والطاعون » Le Théâtre et la peste و « مسرح القسوة » Le Théâtre de la cruauté) اثارت خيال كامو ، موازنةً بلادة النظرة الواقعية الاجتماعية لديه ، فأرضت بذلك تمرّده الفتي ، وحساسيته الجمالية ، ووعيه الاجتماعي .

يعتبر آرتو التقديم المسرحي تجربةً جاهيرية يكون المشارك الرئيسي فيها هو المشاهد ، الذي يجب ان تفعل المسرحية في نفسه بعنف كالعملية

جماعي للتواصل والمشاركة يشمل المؤلفين والممثلين والمزيّنين والمشاهدين على السواء . وبعد انسحابه من باريس في اوائل العشرينيات ، استمر بطريقته الاخراجية تلميذاً جوفيه ودولان ، ومخرجان آخران عظيمان هما باتي وبيتوفيف . وهكذا خطا المسرح الطليعي خطوات واسعة ، وغيّر ذوق الجمهور وبدل بصرمة من اساليب المسرح التجاري ، كما اثر ، الى حد ما ، في المسرح التقليدي الذي تنفق عليه الدولة ، الكوميدي فرانسي .

كان آرتو مفتونا بأشكال المسرح الآسيوية الشرقية ، وبخاصة مسرح بالي ، الذي كان يعتبره اصفى واعمق وقعا من الدراما الغريبة التي يرى انها ما زالت بربرية يعوزها الصقل . اذا اراد القارئ المزيد عن آرتو ، فليراجع كتاب « تأملات فني المسرح »

Réflexions sur le théâtre لجان لوي بارو ، الفصل السادس .

*** جمعت هذه في كتاب اصدرته دار غاليمار بعنوان « المسرح وظله » .

الجراحية ، ممزقة عنه قناع الرضا والطمأنينة والسبات اليومي . وكان يتخيل نوعاً من المسرح المدورّ يقام في وسطه طقس مارديّ سحري عن طريق الموسيقى والرقص والايماء والصراخ ، وأحياناً حتى الكلمات . فاذا ما أطلقت على هذا النحو قوى الجنس والموت والحياة المظلمة ، فانها ستؤدي الى تطهير جارف في فوازعنا اللاواعية . وقد انجذب كامو ، ايام « مسرح العمال » ، الى فكرتي « العنف » و « القسوة » * المسرحيتين اللتين وصفهما آرتو ، و « فن الصدم » الذي حثّ عليه . كما ان كامو شاطر آرتو اعتقاده بأن الدراما المهمة ضرب من التخطي ، لا يوجد إلا على المستوى الميتافيزيقي .

لقد كان بيتاً منذ البداية ان ما يرمي اليه كامو كمسرحي بصراحة ، هو تأويل الحياة تأويلاً جاداً ، والتغلغل إلى الجذور من وجودنا . ولكنه بسبب وعيه الاجتماعي وخبرته العملية في المسرح ، كان معنياً بالناحية الانسانية من الدراما ، وشديد الحس بالانسانية الغنية في نماذجه الكبيرة ، فلا يغريه التجريد أو تبني الخطط « المكانية التجريدية » التي تلذ لآرتو ، أو توكيده الزائد على الرمزية الجنسية . فكان بوسعه أن يقبل التطرف في الاشخاص ، والعواطف ، والمواقف ، وكذلك « القسوة » في الفعل ، شريطة ان يكون الفعل إنسانياً ومحسوساً ومباشراً ، ويجري اسقاطه بلغة ملائمة . وبرغم أن تفكيره المسرحي نضج كثيراً بعد الثلاثينيات ، فإن وجهته العامة لم تتبدل قط .

كان كامو ، المسرحي ، يفكر بلغة المأساة . وكالكثير من معاصريه — بل كعظم الكتّاب المسرحيين الجادين منذ نهاية القرن الثامن عشر — كان مفتوناً بمشكلة المأساة : كيف يتدع الكاتب مأساةً بلغة عصرنا

* ليس بين « القسوة » التي يتخيلها آرتو وبين الرعب المعروف في مسرح « الفران غينيول » اية صلة . انه يفكر ، من اوجه كثيرة ، على غرار كريغ : ممثلون كالدمى ، يقومون بحركات شعائرية شديدة القولية ، تستحضر في المشاهد الألم ، والرعب ، والجنون ، والموت ، وتنتهي بنوع من الانفجار الايقامي المنظم .

الراهن ، « مسرحية في زي حديث » ، بدون عون من شخصيات المأساة في العصور السالفة ، امثال اتينغوني ، اورست ، او كما قال هو مرة ، كاليغولا . ولاهتمامه الجاد بدور المسرح وخطورته في هذا العصر ، لم يكن راضيا عن سابقه من الفرنسيين البارعين ولا سيما جان جيروودو . فقد شجب دونما رقة تلك الفتنة « البيزنطية » التي يمتاز بها مسرح جيروودو ، وما فيه من دفع شعري منمق عديم الحصر . وقد لطّف بعض هذا الرأي فيما بعد ، معترفاً بأن « حرب طروادة » La Guerre de Troie لـ جيروودو تكاد تكون مأساة عظيمة . اما عالم كلوديل الكاثوليكي ، المفعم بالرموز الدينية ، فقد بقي رغم روعته غريباً عليه بعض الشيء . ومع أنه أحب في الأربعينيات اسلوب موتترلان النيوكلاسيكي ، فقد وجد مسرحياته تعوزها المادة . ولكن الذي لا ريب فيه هو أنه أفاد من الثراء الهائل الذي تميّز به المسرح الفرنسي في العشرينيات والثلاثينيات ومن المناقشات الكثيرة التي رافقت هذا الميلاد المسرحي الجديد .

ثمّة فكرة مبسّطة بعض الشيء عن المسرح ، يبدو أن كامو استمدّها من هيل بصورة مباشرة او غير مباشرة ، تغذّي وجهة نظره . فهو يقول إن المأساة تظهر في فترات الانتقال العظيمة . ففي مثل هذه الفترات تتنامى مواقف فردية ضمن مجتمع كان حتى ذلك العهد منسجماً مع نفسه ، فيصطدم الفرد مع الجماعة في جو من الاضطراب والعنف الاجتماعيين . وفترتنا من هذا النوع ولذا ، يقول كامو ، فائنا مهياؤن للمأساة * .

لقد استقى كامو افكاره عن طبيعة المأساة من الاغريق ، ولكن ضمن المنظور النيتشي : تولد المأساة من الصراع بين قوتين متخاصمتين ، كلتاهما

* بالامكان مناقشة هذا الرأي . فقد قيل ايضا بشيء من قوة الانتاع ان المأساة تظهر في فترات الاستقرار والنظام الاجتماعيين ، وهي الفترات نفسها التي يشير اليها كامو لتوضيح نظريته - قرن بركليس ، والعهد الايرابيشي الدينامي الزدهر ، والسنوات المستقرة الاولى من حكم لويس الرابع عشر . ولذا فمن المعقول ان عصرنا هذا غير ملائم بوجه خاص لظهور المأساة العظيمة .

شديدة البأس نافذة الحق (كما في اوديب ، مثلاً) ، الصراع بين تأكيد الانسان باصرار على حريته و ارادته في الحياة وبين النظام الطبيعي الذي لا يحيد عنه والذي على الانسان ان يخضع له . وبما أن التوفيق النهائي بين هذه القوى مستحيل فان الانسان لا يجد مناصاً من المضي الى حتفه . بيد ان في المأساة كشفاً رائعاً : فالانسان في العالم المأساوي ، وهو ضحية قدر لا يستطيع ادراكه بلغة العقل ، يصبح عن طريق صراعه مع الموت والمعاناة مساهماً واعياً في ضرب اسمى من عظمة تفوقه . ولذلك فان ساعة الموت التي تنتهي إليها المأساة هي ، للبطل والجمهور معاً ، ساعة الحق . لقد كان كامو مطلعاً على التضاد الأبولوجي الديونيسي ومعناه على طريقة نيتشه .

كان كامو الشاب ، بوعيه لعظمة نماذج الماضي والموضوعات السالفة ، وتشبُّعه بروعة الشكل المسرحي - المأساة - الذي يغريه برفعته ويرضيه ، لا بد أن يجد صوغ مسرحية له مجازفة عسيرة مخوفة بالمخاطر . في سياقنا الحديث ، ما القلب الحقيقي للتجربة المأساوية في هذا العصر ؟ ما الشكل الذي تتخذه الـ « هوبريس » لدينا وما طبيعة القوى المتعادية التي تمزق انسانيتنا ؟ بأية مصطلحات تتمكن من وصف معارك عصرنا الروحية الكبيرة ؟ بأية لغة رفيعة ، غير مفتعلة ولكنها جديرة بالمأساة ، نستطيع التعبير عن هذه الصراعات ؟ بأية شخصيات ومواقف ، خالية من التكلف والتصنع ، يمكن تجسيدها ؟ يبدو أن كامو يشعر دائماً ان عليه ان يبحث عن الاجوبة في تجربة يقاسم فيها كؤلف أبسط من حوله من الناس : تجربة شخصية وجماعية معاً ، آنية وفي الوقت عينه كونية لا يجدّها زمن . لا ريب أنه كان يعدّ كلاماً من مسرحياته تجربة اخرى ، بحثاً في سبيل المأساة ، لا غاية في حد ذاتها .

ما دمنا بهذا الصدد فان المسرحيات التي اقتبسها كامو (باستثناء « الارواح » ، فهي « فرجة مسرحية » مرحة) لها اهمية خاصة . فبرغم

الفروق الكبيرة في اصولها - اسبانية باروك ، وايطالية معاصرة ، وامريكية - فانها كلها ذات موضوع جدّي . أما المسرحيتان الاسبانيتان ، « الولاء للصليب » و « فارس اوليدو » ، فلعله اختارهما لسهولة تكييفهما لمسرح العراء في قلعة آنجير ، حيث تمّ اخراجها . غير أن اقتباسه لكل من رواية فوكنر « جنّاز لراهبة » ومسرحية بوتزاتي « قضية ممتعة » ، يبدي شبهة قويا في الموضوع بين هاتين المسرحيتين والمسرحيتين الاسبانيتين . أما « المسوسون » ، فلأنها آخر ما انجز كامو ، ولأنها كما قال « تجمل ما أؤمن به وما اعرفه عن المسرح اليوم » ، فسوف نبث فيها على حدة ، فهي تكاد تكون ذروة عمله ككاتب مسرحي .

في هذه المسرحيات الاربعة كلها ، يعالج كامو وضعاً يكون فيه البطل منذ البداية قد كتب عليه الهلاك ، فهو ضحية قتل جماعي ، وهو في هذا القتل ، عن وعي أو غير وعي ، مشارك عن رضا . و « جنّاز لراهبة » توضح هذا بوجه خاص . نانسي مانيفو ، الشخصية الرئيسية في المسرحية ، تتمنى حتفها . إنها ضحية شعائرية راضية - ولو أنها ليست بريئة ، كما لم يكن مرسو بريثاً - ويجري قتلها وفق طقوس المجتمع المقدسة كلها . وشخصيات كامو الرئيسية في مسرحياته الاصلية ايضاً تنتهي الى هذا المصير نفسه : الامبراطور كاليغولا ، ودييغو في « الحصار » ، وكليايسف في « العادلون » ، وجان في « سوء التفاهم » . فالخطة الأساسية هي نفسها وكثيراً ما تتكرر ، كما يشير اريك بنتلي ، في دراما القرن العشرين : المسرح قاعة محكمة ، حيث يحاكم الناس ، وتسأل الاسئلة ، وتقدّم الشهادات ، وتعطى القرارات - حيث لا ينطق إلا بالحكم بالاعدام ، والأحكام لا تستأنف . ولئن تكن هذه الرمزية في الصلب من كتابات كامو الادبية كلها - بشكل ظاهر في « الغريب » ، وضمني في « السقوط » ، وكامن في « الطاعون » - فإنها تلائم المسرح ملائمة خاصة . فاقتراسات كامو اذن ليست مجرد جزء هامشي من عمله ، انها وثيقة

الصلة ببحثه عن مادة مأساوية وشكل مأساوي كلاهما وليد هذا العصر . وهو في مقدماته لهذه المسرحيات المقتبسة يشدد على ان دوره يتألف ، جوهريا ، من بحثه عن ضرب من اللغة . تلك هي قيمتها الابداعية في رأيه . فقد كان البحث عن لغة المأساة الحديثة * من مشاغل كامو الأساسية كسرحي ، وهذا سبب آخر في ان لاقتباساته مكانا في نتاجه المسرحي : إنها تجارب اسلوبية . ومن بينها نجد أن « جناز لراهبة » تقف على حدة ، لشدة ما تحولت على يدي كامو . فهو هنا قد أخذ مكان فوكتر على نحو ما . ولذا فسوف نوليها بحثا أتم حين نأتي الى مسرحياته الأصلية الاربعة .

العقدة في كل من مسرحيات كامو بسيطة جدا ، تقتصر على الضرورات الأولية . وهي جميعا تدور حول اشكال من التمرّد : التمرّد على الموت ومصير الانسان الاعتباري اللاعقلاني في « كاليغولا » و « سوء التفاهم » ؛ والتمرّد على البغي والطغيان في « الحصار » و « العادلون » .

المشهد في « كاليغولا » هو روما الامبراطورية ، ولكنها روما الشاعرية ، كما يشير كامو ، لا روما التاريخية ** . يختفي كاليغولا ،

* ان كامو في هذا يقارب جيروود الذي يقول ان عصرنا يقاسى لانه لم يجد حتى الآن « لغة » تفي بحاجته . اي انه ما زال غير مستوضح تماما معنى نفسه ، فيبحث خائبا خط عشواء في الظلام ، عاجزا عن التحكم بقوى لا يستطيع تسميتها . ولئن يكن اهتمام كامو باللغة أميل الى الجمالية ، فانه متصل بالانهماك نفسه الذي تميز به جيروود .

** ولد كايوس قيصر اغسطس جرمانيكس ، الملقب بكاليغولا ، عام ١٢ م . وأصبح امبراطورا لروما وهو في الخامسة والعشرين من عمره ، وتم اغتياله بعد ذلك بأربع سنوات على يد رجل يدعى كاسيوس كيريا . في كتاب « حياة القياصرة » *Lives of the Caesars* يعطي سوطونيوس تفاصيل مسهبة عن جنون كاليغولا ووحشيته ، وقد استمد كامو من هذا الكتاب معلومات عن صبا الامبراطور ، والتبدل الذي حول الحاكم اللين الحسن الى طاغية شرير فاك ، وهو تبدل احدثه (كما يقول سوطونيوس ، لا كامو) المرض ، كما استمد بضعة من آراء كاليغولا الجنونية وفكرة القوة التي مكنته من تحقيقها ، وبعض اقواله ، ومقتله على يد كيريا . غير ان تفسير كامو للشخصية نفسها هو تفسير حديث ، خاص بكامو .

الامبراطور الشاب العادل ، لثلاثة ايام على اثر موت اخته - خليلته المحبوبة دروسيلًا موتًا فجائيًا . وعندما يعود يكون قد تبدّل . فيحاول ان يفرض على بلاطه وشعبه ارادة مستبدّة ، متقلّبة ، فتّاكة ، مستجفيا بذلك حتى اقرب اصدقائه اليه ، الى ان يتحد الجميع في ثورة عليه ويقتلوه . عندما يرتفع الستار نكون نحن في انتظار عودة الامبراطور ، ونهاية الفصل الاول تمهّد « لمسرحية كاليغولا ضمن المسرحية » * التي يعلن عنها بضرب صنّج كبير . وفي الفصول الثلاثة التالية يغدو كاليغولا مخرج مأساة هزلية رهيبّة أعطى نفسه فيها الدور الرئيسي : إنها مسرحية ينافس فيها هاملت ، زاعمًا أنه عن طريقها « سيقبض على ضمير » رعاياه . ولا تنتهي « مسرحيته » إلا بموته العنيف .

و « سوء التفاهم » — وكان عنوانها لمدة طويلة في دفاتر كامو « بودجوفيكى » Budojuvice (اسم بلدة صغيرة في تشيكوسلوفاكيا) — تقع حوادثها في مكان ما من اواسط تشيكوسلوفاكيا . فكّر كامو اول الامر أن يجعل منها ملهامة ، غير أن ذلك استحال عليه في جو عام ١٩٤٠ القاتم . والقصة هي القصة التي يقرأها مرسو ، في السجن ، في قصاصة الجريدة المصفرة التي يجدها تحت وسادته — وهي من حكايات الفولكلور في اوروبا كلها . والمشهد دائماً نزل من عزل دأب صاحبه مع عائلته على قتل وسلب المسافرين الغافلين الذين ينزلون عندهم . وفي « الغريب » يعطينا كامو ، على لسان مرسو ، نسخة ملودرامية من القصة . أما في « سوء التفاهم » ، فإنه يبحث عن معناها المأساوي :

غادر رجل قريته التشيكوسلوفاكية طلبا للمال . وبعد خمس وعشرين سنة عاد اليها ثريا ، تصحبه زوجته وولده . ولكي يفاجيء امه واخته اللتين تديران فندقًا في مسقط رأسه ، ترك زوجته وولده

* الاشارة هنا الى « المسرحية ضمن المسرحية » الشهيرة في « هاملت » . (المترجم)

في نزل آخر وذهب الى فندق أمه . فلما لم تعرفه أمه عند دخوله ، اراد ان يمازحها فاستأجر غرفة عندها دون أن يخبرها بأمره . غير أنه كان قد كشف عن تقوده . وفي الليل قامت أمه واخته بقتله بمطربة لكي تسلبه تقوده ، وقذفنا بجثته في النهر . وفي الصباح التالي جاءت زوجته ، دون أن تعلم بما حدث ، وكشفت عن هويته . فشنت الأم نفسها ، ورمت الأخت نفسها في البئر .

(الغريب)

مشرحة كامو تتبع التفاصيل التي يرويها مرسو ، فيما عدا نقطتين : ليس لابن جان ولد ، وقتله المراتان بالسهم عوضاً عن صرعه بوحشية بمطربة .

أما «الحصار» فتأخذنا الى قادش في اسبانيا . وتقدم لنا تجربة المدينة الجماعية ، تجربة السكان كلهم ، عندما يقوم استبداد بيروقراطي ، يجسده رمزياً شخص الطاعون ، فيتسلّم الحكم ، الى ان يثور اهل المدينة بقيادة الطالب البطل ديفغو ، ويطردوا الطاغية .

غير أن « العادلون » ، خلافاً للمسرحيات الثلاث الاخرى ، مسرحية تاريخية تقع حوادثها في موسكو عام ١٩٠٥ ، إذ تهتّى زمرة صغيرة من الارهابيين وتنفيذ اغتيال الفراندوق سيرغي أليكساندروفتش . يرمي القنبلة عليه يانك ، فيلقى القبض عليه ، ويعدّم .

إن المهم في هذه المسرحيات ليس العقدة ذاتها ، بل الجو الذي يغذي الدراما وينقل الينا معظم معناها ومرماها .

١٧ الفئزة السعرتية والسريع

« هذه الاكاذيب العنيدة التي تشيبت بأخشاب
قذف بها على ثيج المحيطات الهائلة فراحت تعوم
باحثة عن جزر . »

« كاليغولا » مسرحية رجل في مقتبل العمر * . فعندما فرغ
كامو من النسخة الاولى عام ١٩٣٨ ، كان قد بلغ الخامسة والعشرين
بالضبط . وكل من في المسرحية من أشخاص هم في الثلاثين او دونها ، بما
فيهم الامبراطور نفسه ، وكلهم يشاطرون الامبراطور ازدرائه بالنبله
الأكبر سنًا — خَشَب "مسنّدة في نظر المؤلف ونظر بطله على السواء .
وعندما يفترض كاليغولا ، بدون أية سخرية ، أن خليلته سيزونيا ، لبلوغها
الثلاثين ، قد أضحت « عجوزا » ، يلذ لنا ان نرى المسرحية بشيء من
البعد ، فنتمتع بها مع شيء من الانفصال الذهني ، وربما مع شيء من
الفكاهة . هذا لا يعني أن المسرحية ليست بالجادة المؤثرة ، برغم أنها
تعبّر بوضوح صارخ عن ثورة رجل شاب جدا . ربما في كل منا قد عاش
إنسان ككاليغولا ثم اختفى على يد إنسان خفي فينا ككيريا ، قاتل

* هناك ثلاث نسخ رئيسية لهذه المسرحية : نسخة ١٩٣٨ المخطوطة ، ونسخة ١٩٤٥ الشائعة ،
ونسخة ١٩٥٨ المعدلة التي أخرجها سيدني لوميت في بروودواي عام ١٩٦٠ .

كاليغولا ، عندما تخطئنا الثلاثين . ولا بد أننا جميعاً اكتشفنا ما اكتشفه كاليغولا ، على بساطته ، من أن « الحياة كما هي لا تطاق » وأن « الناس يموتون وهم أشقياء » .

تتحرك « كاليغولا » على جناح من الغنائية الداخلية القائمة المشوبة بالسخرية ، الامر الذي يدل على عمق الصلة بين المسرحية وبين صاحبها . ولم تحظ أية مسرحية أخرى لكامل هذه النعمة الدافئة ، هذه الفكاهة اللامبالية العاتية ، مع نبرة العاطفة وغزارة الابتكار الخيالي . وليست « كاليغولا » — كما خيل الى الكثيرين عام ١٩٤٥ — تعليقاً في معظمها على الارهاب والطغيان . انما هي فنتزة شعرية جريئة أبرزت في مصطلحات مجسدة من « القسوة » . وهي في دفاتر كامو تحمل عنواناً ثانوياً : « معنى الموت » Le Sens de la mort . « الموضوع : حد الموت — الزمن : دقيقة واحدة ، » هكذا يجلجل صوت كاليغولا خلال المسرحية كلها ، وهذا الموضوع الأثير لديه هو الذي يقترحه للمسابقة الشعرية الكبرى التي يدعو اليها جميع الشعراء . الموت والشعر رفيقان قديمان ، ولكن كاليغولا يصرف عنه نوعاً معيناً من العواطف الشاعرية ، مفضلاً عليها ما في بعض الصفاء من تبريح لا يرحم .

ان كاليغولا ، كصديقه وعدوه سكيبيو ، وهو ظل نفسه في صباها ، شاعر في جوهره ، شاعر ومسرحي في آن معاً . فهو الذي يهندس المشهد الذي يجري أمام اعيننا : المسرحية ضمن المسرحية . بوسعنا أن نشاهد مسرحية كاليغولا وفيها تلك المشاعر المعقدة التي تختلج في أنفس أولئك المشاهدين الآخرين الذين ليسوا في مأمن مما يشاهدون مثلنا : الامبراطور بالذات مثلاً ، او النبلاء ، او ذلك المشاهد المثالي هليكون ، ببروده وانفصاله ، وهو يستطيع أن يتفرج على ما أعدّه الامبراطور من مشهد القتل دون أن يكلفه ذلك وقعة أكل واحدة * . فلنا أن نقول إن الجميع

* في نسخة ١٩٥٨ من المسرحية، وسّع دور هليكون وعدل . فهو يقتل قبيل مقتل الامبراطور في ختام المسرحية .

مشاهدون وممثلون معاً ، على المسرح أو خارجه ، على الاقل عندما يرتفع الستار والنبلاء في انتظار عودة الامبراطور ، وعندما يقصر الصنّج فيما بعد — الصنّج الذي سيعلن بداية مسرحية كاليغولا .

لكامو ، كشاعر ، أن يمتحن ويدفع حتى النهاية فكرة "وحالة ذهنية" ، تحتّم كلتاهما قتل بطله . وهو يعهد الى كاليغولا ، ضمن حرية المسرح ، باجراء تجربة هي من العنف وكذلك من المنطق بحيث لا ندرك منطوياتها كلها إلا عند انتهاء « العرض » . وهذا يصدق على مسرحيات كامو الاخرى . فوق مسرحياته بأكمله ليس مباشراً ، مما يعلل التردد في استجابة الجمهور الاولى لاية منها . إنها تحملنا الى « نقطة اللاعودة » ، غير أننا لن نبلغ تلك النقطة إلا اذا تخلّينا عن الحدود الامينة للواقع العقول وقبلنا بايحاءات خيال صارم ومجسد جدا . وهذا الانتقال الى عالم حقيقي ومحسوس جدا ، وفي الوقت نفسه غريب ومتجاف جدّاً ، قد يكون سهلاً على القراء ، ولكنه ليس بالسهل على المشاهدين .

هذا الشعور بالاستجفاء أمر ظاهر يصعب التغلب عليه لدى المشاهدين حين يواجهون مسرحية كامو الثانية « سوء التفاهم » . « سوء التفاهم » إزاء « كاليغولا » قاحلة كئيبة . فهي تخلو من الحسّية المترفة واللعب الذهني الشرس على الحياة والموت ، من الصنوج والمرآة ، من الحفلات والمواكب ، والمشاهد الفظة الرائعة للمسرح والوحشية . والموت فيها ، وإن يكن في سبيله الى التحقيق ، فانه موت عسير ، بطيء ، بارد . نزل منعزل ، أم وابنتها ، خادم مسنّ أصمّ ، ومسرح هيتلي منذ الازل للقتل . هذه هي عناصر العقدة ، وهي تبدو كأنها العناصر الضرورية للملودراما البحت . يرتفع الستار عن مشهد جدير بمسرحية بوليسية « سوداء » . هذا مسافر قد وصل ، او قل ضحية ، فكل المسافرين ، اذا كانوا على حظ من المال ، ضحايا في نظر هاتين امرأتين . وهذا المسافر على حظ من المال ، يكفيه لأن يكون آخر الضحايا . وهنا نخرج من عالم

الملودراما ، لأن وراء هذه الجريمة دافعا مهما . فهي ستؤدي الى الحرية خارج الفندق الصغير ، على شاطئ بحر مشرق — الى جنة عدن من البراءة والمتعة الحسية .

غير أن الضحية قد كتبت مسرحيته بنفسه ، وهياً مسرحه ضمن الديكور ذاته لا للقتل ، بل للحب والعودة الى الاهل . إنه المنقذ ، الابن والأخ ، فهو يتوقع الأذرع المفتوحة ، والخاتم الذهبي ، والفرح ، والعجل المسمّن . وهو أيضاً له غرضه ، ويلعب دوراً : إنه يريد أن يعرفه ذووه . هذان النصان المتناقضان ، المكتوبان مسبقاً ، يجر الواحد الآخر حالما يلتقي الاشخاص ، بينما يروح تيار جواني قوي قوة تيار النهر المجاور يلطم سدّ سوء التفاهم الذي أقامته نوايا الاشخاص المتعارضة . فيرى المشاهد ، هلعاً وهو يكاد لا يصدّق ، مسخرة Masquerade ونيئة ، رقصة للموت مكرّهة : وإذا الاشخاص الثلاثة وقد أصابهم صمم وعمى وبكنم ، يسرون أمام عيني الخادم العجوز المشدوه في اتجاه مياه الفناء السوداء الباردة .

« لقد قرأت هذه القصة آلاف المرات ، » يقول مرسو في « الغريب » ، متحدثاً عن المسافر التشيكوسلوفاكي . « إنها من ناحية لا تصدّق . ومن ناحية اخرى ، فانها طبيعية . على كل » ، يخيّل اليّ أن المسافر يستحق قليلاً ما حدث له ، فالمرء يجب الا يقامر . « سوء التفاهم » مسرحية قدّدت من جليد ، وخلت من كل عزاء ؛ إنها تقاسيم يائسة على نهائية الموت والصمت .

عندما تأتي الى « الحصار » نخرج من الموت وندخل الحياة . مدينة قادش، المتوسطة تعيش وتتحرك في ضياء الصيف الذهبي : إنها مدينة شاعرية مصطنعة تثقلها الفاكمة وتغنيها الاسماك المصيدة من البحر ، محاطة بسور قروسطي ولكن أبوابها مشرعة ، شوارعها مكتظة بالجاهير ، فيها عرّافون ، وكنائس ، وقضاة ، ومحافظ ، وحاكم — وعاشقان هما ديفغو

وفكتوريا . وحالما تبدأ المسرحية ، تظهر علامة في سماء المدينة : نيزك يتحرك ببطء عبر الفضاء في غسق الفجر ، يصحبه أزيز مستمر . وهذا إنذار لنا كما هو لسكتان قادش ، فالمشهد مهياً لنكبة جماعية . وعندما يرتفع الستار ، نكون نحن وسكان المدينة جميعاً متفرجين ، تنتظر بتوتر اكتشاف معنى النيزك . ولكننا هنا ، أكثر مما كنا في « كاليغولا » ، مشاركون في الفعل من وجهة نظر واحدة فقط : ففيما يتحول المشاهدون الذين على المسرح الى مشاركين — ضحايا ، أو متعاونين مع العدو ، أو مقاتلين — تتابع نحن ردود فعلهم ومصائرهم فردياً وجماعياً * فالفعل ليس مركزاً على الشخصية الرئيسية الغريبة ، « الملك طاعون » ، وكاتم سرّه . إنه مركز على الجمهور .

ينبئها كامو في مقدمته الوجيزة الى أن « الحصار » ليست مسرحية بقدر ما هي فرجة * — سرد درامي يستخدم « كل اشكال التعبير الدرامي ، من المونولوج الغنائي الى الكورس الجماعي » . (رسم الديكورات الهائلة بالثوس ، ولحن الموسيقى هونيغر .) عرض المشاهد الآنية في الميدان ، وقصر المحافظ ، وبيت الحاكم ، والكنيسة ، وتأرجح الجماهير وترنحها ، وتعاقب الاصوات الفردية والجماعية المتصاعدة — هذه كلها من ميزات المسرح المقرون ببرتولد بريخت ومسرحه « الملحمي » ، وهو نوع من المسرح يسمّيه بارو ، استناداً الى فاغنر ، بالمسرح « الكلي » . وهذا ، فيما يبدو لأول وهلة ، أبعد ما يكون المسرح عن جو « سوء التفاهم » الجليدي . ولكن بعد افتتاحية تشبه الاوبرا ، عندما تسمع دقتان قاصفتان فيسقط مهرّج من مهرّجي السوق ميتاً على منصّته ، ندرك ان المسرحية ستعالج موضوعاً هو في الاصل موضوع « سوء التفاهم » ، وهو أيضاً عين الموضوع في « كاليغولا » : لعبة مع الموت . غير أن الموت هذه المرة

* spectacle ، ويقصد بها المشهد الكثير الناس والحركة والالوان والاصوات . وقد استعملت هذه اللفظة بهذا المعنى مرات عدة في الفصول السابقة . (الترجم)

ليس بالسيّد الاوحد ، لان هذه المسرحية تدور ايضا حول الحب والحياة .
ويبرز الموضوع « حد الموت - الزمن : دقيقة واحدة » ثانية بدخول
« الملك طاعون » - وهو شخصية لا أبايئة تجمع بين الحماسة والجشع
والقسوة ، فكأنه مسخ لكاليغولا ، ولا يقل عنه رعباً . وفي النهاية ، عندما
يسمع صوت ديفغو المتحدّي ، وتهب رياح البحر حرّة نقيّة من جديد على
قادش ، ينكمش بسرعة وينسحب . « أنا الطاعون » ، هذا ما قاله
كاليغولا . ومن أوجه كثيرة نجد أن « الحصار » أقرب روحاً الى
« كاليغولا » منها الى رواية « الطاعون » * او المسرحيتين الأخريّين ،
« سوء التفاهم » و « العادلون » .

في مقدمة الطبعة الفرنسية لمسرحية « الحصار » يروي لنا كامو قصة
تكوينها . فهو يتحدث عن رغبة جان لوي بارو عام ١٩٤١ في خلق فرجة
مسرحية حول « اسطورة » الطاعون ، كما بحث فيها آرتو ، معتمداً كتاب
ديفو « يوميات عام الطاعون » ، واهتمام بارو برواية « الطاعون » لكامو
واقتراحه عليه بأن يكتب النصّ الأولي للفرجة ، ثم الانطلاقة الجديدة ،
بعد النقاش ، التي قرّرت التخلي عن ديفو . « كانت المشكلة ... ان
تخيّل اسطورة يستطيع فهمها النظارة كلهم عام ١٩٤٨ ... فرجة »
أليغوريّة « أشبه « بأخلاقيات » القرون الوسطى او المسرحيات الاسبانية
الاخلاقية . فهي ، يقول كامو ، موجّهة الى الجماهير وملء صاحبها الامل ،
إنها أغنية للحرية ، « الدين الوحيد الذي ما زال حياً » ، فرجة شاعرية
حكّمية .

أما « العادلون » ، باشخاصها القلائل ، وحركتها الخطية الصارمة ،

* نشرت رواية « الطاعون » في حزيران ١٩٤٧ ، ولم تقدم « الحصار » على مسرح الماريني
حتى تشرين الاول ١٩٤٨ ، ولكن كامو كان قد فرغ من « الطاعون » قبل حزيران ١٩٤٧
بمدة ، وكان في اثناء ذلك منهمكا في كتابة « المتمرد » و « العادلون » . ومع ذلك فان
« الحصار » - التي كان هو مولعا بها - تبدو خارجة عن الخط الرئيسي لنمو كتاباته .
وقد صرّح كامو عن حق بأن « الحصار » ليست مسرحية لروايته « الطاعون » .

وحوارها المتوتر ، ومشاهدها الجهمة ، فإنها تذكرنا « بسوء التفاهم » .
فاذا كان كامو في « الحصار » ، الى حد ما ، قد كتب حواراً لسيناريو
ابتدعه بارو ، فإنه في « العادلون » قد هيناً سيناريو لحوار كتبه الارهابي
الروسي ، بورييس سافنكوف . فسافنكوف في كتابه «مذكرات ارهابي» *
Souvenirs d'un terroriste يصف نشاط منظمة القتال التابعة للحزب
الاشتراكي في سنوات هذا القرن الاولى . وهو يصف بوجه خاص اغتيال
الغراندوق سيرغي الكسندروفتش . والوقائع ، التي لم يجد عنها كامو ،
هي بايجاز كما يلي : بعد المقدمات الطويلة الخطرة المألوفة ، قررت المنظمة
أن يقوم الارهابيان يانك كالياف والكسندروفتش بالقاء قبلة على عربة
الغراندوق وهو في طريقه الى المسرح مساء الثاني من شباط . مرت
العربة ، غير أن كالياف الذي عهد اليه بالقاء القبلة ، لم يلقها ، ثم علل
ذلك لرفاقه المتأمرين بأن الذي عاقه هو مرأى الغراندوقة وطفليها
وولدي اخيها ، الذين كانوا يركبون العربة مع الغراندوق . وقال : « أظن
انني تصرفت كما ينبغي . هل يجوز قتل الاطفال ؟ » بعد نقاش وجيز وافقوه
على رأيه : لا يجوز قتل الاطفال . وبعد ذلك بيومين قتل كالياف
الغراندوق حسب الخطة المرسومة .

وفي السجن رفض كالياف العفو مقابل الاخبار عن شركائه في
المؤامرة . زارته الغراندوقة اليزابث فيدروفنا : « أؤكد لكم أننا تبادلنا
النظرات وفيما نفس الشعور الصوفي ، كشخصين نجوا من الموت ، أنا
بالصدفة ، وهي بارادة جماعة القتال ، بارادتي . » هذا ما كتبه كالياف .
وقد رفض التأثير بحجتها إياه على ما توصي به الكنيسة من ندامة وتكفير ،
مع أنه ، كما يقول سافنكوف ، كان قد رسم على وجهه إشارة الصليب

* طبع هذا الكتاب في باريس عام ١٩٣١ ، مترجماً عن الروسية . للاطلاع على هذه الجماعة
ونشاطها ومغزاها في رأي كامو ، فليراجع القارئ الفصل الثالث من كتاب « المتمرد » ،
وعنوانه « القَتلة الحساسون » Les meurtriers délicats .

عندما مرّ يومَ الاغتيال بايقونة مقدسة ، والقنبلة في يده . وذهب الى المحاكاة بكل جرأة ، لا كمتهم بل كأسير حرب ، كمنتقمٍ للشعب . وصاح : « لا اعترف بكم ولا بقانونكم » ، ومات مطمئناً الى أن العدالة قد نفّذت : فقد قتل نفساً في قضية عادلة ، وإزاءها قدّم نفسه ثمناً لها .

لقد قال كامو عن « العادلون » إنه لم يشعر قط بأنه مؤلف مسرحية أقلّ مما شعر عندما كتبها . فقد كان أميناً لسافنكوف في كلا السيناريو والحوار . ولم يكن الامر يخلو من نواقص . فأسلوب سافنكوف يبدو ، في الترجمة الفرنسية ، ضيق الخيال . ولئن كان كامو يفهم الخلفية العقائدية ويستشعر الحيرة الخلقية في ما فعله الارهابيون الروس « الحسّاسون » عام ١٩٠٥ ، فإن جمهوره قد يشعر ببعد شديد عنهم . إن الشخصيات التاريخية ، اذا تركت كما هي ، نادراً ما تخلق ذلك الضرب من الصراع والحوار الضروريين للايحاء بامتلاء الحياة حينما تحدّد على المسرح بهذا الاسقاط الواحد من خلال مسرحية تمثّل . ومجرد تسجيل ما قاله الاشخاص ، كما يقدّمه سافنكوف ويعيده مركّزاً كامو ، يبدو متخسّباً عديم الحياة . فلو ان كامو أعاد الخلق بدلاً من التسجيل ، لجاءت المسرحية وفيها حقيقة شعرية ووقع عاطفي تفتقر الى الكثير منها ، ويسرّ ذلك المزيد من إثناء الامكانيات الدرامية الكامنة في مذكرات سافنكوف . ومع أن كامو يحرص الفعل ويركّزه في شخصيات معينة ، فانه يصرّ على البقاء قريباً من مصدره ، طوال المسرحية ، أكثر مما ينبغي .

لقد أعطى سافنكوف كامو ثلاث شخصيات مهمة مع كل ما تقوله تقريباً من كلام . شخصيتان منها هما الرئيسيتان في المسرحية : « الشاعر » كاليانيف ، والفتاة الارهابية دورا بريانت . والشخصية الثالثة هي الفراندية . اما الشخصيات الاخرى فثانوية ، تمثل مواقف ونماذج أوحّت بها مقاطع وجيزة في مذكرات سافنكوف وغيره : بوريس انتكوف ، زعيم الجماعة ، مستمدّ من سافنكوف ؛ وألكسيس فوينوف مبني على الارهابي

الشاب الكسندروفتش الذي ، لشدة حماسه يوم ٢ شباط ، لم يستطع تحمّل التوتر الذي سبّبه إرجاء الاغتيال فترك المنظمة ، ولو مؤقتاً ، وستيان ، وقد أصبح الارهابي المنظم الذي يرى أن حياة طفلين لا وزن لها اذا نظر اليها في ضوء العدالة النهائية التي ستقام ، وسكوراتوف ، مدير الشرطة ، وناظر السجن ، وفوكا ، المجرم السابق الذي أصبح جلاد المشتقة .

يركز كامو معظم همنا في دورا وكالياف . ويروي سافنكوف أن دورا كانت حارّة العواطف كثيرة الصمت ، تعشق الثورة « وتأنم لاخفاقاتها ، ولكنها تخشى القتل . ولم تستطع أن تتعوّد فكرة الدم . » نادراً ما كانت تضحك ، « تعيش من جديد العذاب الداخلي الذي يفعم روحها ... فبالنسبة اليها ، كان الفعل الارهابي هو الثورة مجسّدة ، وجماعة القتال ، الدنيا كلها . » غير أن دورا هي التي تنطق اولا لتستحسن إحجام كالياف يوم ٢ شباط : « تصرف الشاعر كما ينبغي . » فيما بعد ، عندما يقتل الغراندوق ، دورا هي التي ، إذ تسمع انفجار القنبلة ، تصيح بحرقه : « نحن الذين قتلناه ! أنا التي قتلته ! » فتكشف بذلك عما في نفسها من تمزق وحس بالجرم . وكالياف ، كما يصفه سافنكوف ، كان شاباً في السادسة والعشرين ، شديد الحماسة ، كريماً ، يحب الحياة ولكنه ، كدورا ، يفكّر بتضحية حياته كلها في سبيل القضية الثورية . وكان مفعماً بروح الاخلاص لآخوانه أعضاء جماعة القتال .

وشخصيات كامو في جوهرها هي نفسها شخصيات سافنكوف (فيما عدا أن كامو يوثق الصلة بين دورا وكالياف) ، ولكن بسبب توتر الفعل الدرامي ضاع شيء من لحهم ودمهم ، شيء من ماضيهم ووزن شخصيتهم الواقعية . فهم أميل الى ان يكونوا أصواتاً ، لا بشراً ، تعين مواقف متخذة وأدواراً تتلى .

والغريب هو أن المسرحية تكتسب بعداً إنسانياً معيناً في الفصل

الرابع منها ، فصل السجن . في الفصول الثلاثة الاولى يبدو أن المحور الدرامي هو في العلاقة بين دورا وكالياف ، وعلاقتها بالجماعة ، وبالفعل الذي يخططون له . أما في الفصل الرابع فان دورا لا تظهر ، ونجد أن المحور الدرامي هو في مواجهة كالياف لقوى العدالة والنظام الاجتماعي : مدير الشرطة ، المؤمن المسيحي ، وناظر السجن ، وأرهب من ذلك كله ، الجلاد . يخيّل إليّ ، ان المسرحية تكون أقوى تركيباً لو ان كامو ، عوضاً عن تتبع حوادث الاغتيال المتعاقبة ، ركّز انتباهنا في أحد هذه الحوادث ، جاعلاً محور الصراع إما كالياف وحده أو دورا وكالياف معاً . حينئذ ، عند أي لحظة من لحظات الفعل الخطيرة — عدم إلقاء القبلة ، إلقاء القبلة ، الجدل في السجن — كان بإمكانه استخراج طاقات الفعل ومعانيه على نحو أتمّ ، وتنمية الشخصيات أيضاً على نحو أتمّ . فالعقدة والشخصيات كلتاهما قد ضعفت بسبب تجزئة الفعل الى أحداث يبقى كامو أميناً لتسلسلها الظاهر . وفي « جناز لراهبة » أيضاً نجد ان كامو يعتمد مباشرة على نصّ مكتوب سابقاً ، غير أنه نصّ أشدّ تعقيداً وكثافة من حيث طاقاته الرمزية . كتب وليم فوكر « جناز لراهبة » كجزء لاحق بروايته « حرم » Sanctuary ، ويتعمّد فوكر استخدام « حرم » * إطاراً وخلفية للدراما التي تنسرح

في « الحرم » يأخذ غوان ستيفنز معه الى مباراة بيسبول فتاة تدمى تمبل دريك ، ابنة أحد نضاة جاكسن . يشرب ستيفنز ويسكر ، وتتخطم سيارته ، وينتهي الامر به وبصديقه الى مزرعة متداعية ، هي مخبأ لجماعة من المجرمين والمهربين . وتمر ليلة رهيبة تشاهد فيها تمبل جريمة قتل ثم يغتصبها القاتل القبيح بوباي بطريقة شاذة ، ويهرب بها فيما بعد الى مبنى في ممفيس . وبعد ذلك بستة اسابيع تشهد تمبل في المحكمة لصالح بوباي ويحكم شخص آخر بالاعدام على الجريمة التي شاهدها . وبعد ان تنقلها عائلتها تتزوج في النهاية من غوان ستيفنز .

وفي « جناز لراهبة » نرى نانسي مانيفو ، وهي زنجية وبغية سابقة ، وهي تحاكم على قتلها ابنة غوان ستيفنز الصغيرة من تمبل . ومحامي الدفاع هو غافين ستيفنز ، عم غوان . يحكم على نانسي بالموت ، ولكن بين المحاكمة وتنفيذ الحكم نكتشف ، فصلاً تلو فصل ، العلاقة الحقيقية (البقاء) بين تمبل ونانسي ، والطريق الذي يعود بؤلة نانسي الى ماضي تمبل . فيصبح قتل نانسي للطفلة تضحية ، تكفيراً ، عن جريمة تمبل . ان « جناز لراهبة » قصة تكفير وتطهير غريبة .

في المحكمة ، ومكتب محافظ ولاية مسيسي ، والسجن في جاكسن .
ان « جناز لراهبة » ، كما كتبها فوكنر ، ليست مسرحية وإن تكن
مقسمة الى ثلاثة فصول . ومشهد كل فصل يصفه فوكنر بأسهاب في فصول
مدخلة مستفيضة تجمع بين الملحمية والغنائية ، وتخلق جواً يعطي محاكاة
نانسي مانتغو ومجابهة تمبل المريرة لماضيها صفة رمزية مغروسة في تاريخ
« الجنوب » الأمريكي الطويل . ويكس وراء الصراع عالم فوكنر القائم ،
ضارباً جذوره العميقة في تربة عرقية ودينية لا تعني شيئاً لالير كامو .
وقد كتب يقول : « أدخلت على المشهد الأخير تعديلاً كبيراً . من الواضح
أنه يتألف بصورة رئيسية من خطاب نانسي مانتغو وغافين ستيفنز الطويلة
حول الايمان والمسيح . ففوكنر هنا يبحث مفصلاً في معتقده الغريب ،
الذي استمرّ بتطويره في روايته « خرافة » A Fable . وهو ليس غريباً
بمحتواه بقدر ما هو غريب برموزه . » يضاف الى عدم ارتياح كامو هذا
كلماً ووجه بمعتقدات فوكنر الدينية — وهي من صلب تراث ديني معين —
جهله المتوقع بعلاقة هذه المعتقدات بالماضي المعقد والحاضر الذي لا يقل
عنه تعقيداً في « الجنوب » الأمريكي . فالقصة عارمة بلون غريب من
الكبرياء والجرم : لون بيوريتاني ، عرقي ، شَبَقِي ، سلفي ، وهذا يغيب
عن كامو أو لا يهمه في شيء . أما ما يستمدّه من رواية فوكنر فضرب من
الرمزية اشد وضوحاً ، وأقل قتامةً ، ولكنه أيضاً أكثر تجريداً : « إن ما
يرمي اليه فوكنر جليّ . إنه ينشد أن تسرح دراما آل ستيفنز في الهياكل
التي أقامها الانسان لعدالة مؤلمة ولكنها ، كما يرى فوكنر ، ليست إنسانية
في الاصل . فمن وجهة النظر هذه ، تعادل المحكمة هيكلاً ، كما يعادل مكتب
المحافظ كرسي اعتراف ، ويعادل السجن ديراً حيث تقوم الزنجية ، وقد
كتب عليها الموت ، بالتكفير عن جريمتها وجريمة تمبل » .

ويستمر كامو بتحويل هذا التفسير البسيط لرواية فوكنر بأن يدخل
في تركيبها فكرته هو عن العدالة المغايرة لفكرة فوكنر . فسرचितه

مشحونة بالتوتر ، ولكنها تخلو من المنظورات الكامنة في الرواية ، إذ أنها تنحرك ، على نحو مقلق ، بين مستويين اثنين للدراما : الخيالية الشعرية الصارخة التي تتسم بها اساطير الجريمة والتكفير الرهيبة ، كتلك التي تحيط بالاسر الملكية الاغريقية شبه الاسطورية — كأسرة أتريديس في مايكيني ، والتفاهة مع التوتر الملودرامي الذي تتسم به المسرحية النفسية البورجوازية التقليدية ، التي هي غريبة جداً على كامو . ففي مسرحية كامو المقتبسة تبدو كؤوس الويسكي ، والاشارات الى لعبة البيسبول أو الاماكن المحلية ، وبعض الحوار ، أشبه بالشواذب العالقة ، مما يزعزع معاني المسرحية الضمنية عن مواقعها . واذا مأساة قبل دريك ، إذ تتضح شيئاً فشيئاً في « جناز لراهبة » ، تبدو عدية الخطورة ، كثيرة الضجيج ، تافهة تكاد لا تصدق ولا تستحق أن تقام الى جانب جلال المشهد الافتتاحي : حيث شخص مظلم يقف بمفرده ، وحكم الموت ينطق به ويقبل .

ونانسي مانغو هي التي تثير خيال كامو ، لا أسرة ستيفنز . نانسي تنتمي الى عالمه . ولولاها لكانت المسرحية اخلاقية لا تخلو من ملل . إنها بحقيقتها الجسدية الثقيلة ذلك اللغز الغامض الذي يصارعه اشخاص كامو كلهم ، إلهة سمراء أطرقت تتأمل عالمه المسرحي . إنها « جسد الانسانية الراعش » الغامض الصامت ، الذي هو همّ كامو الاول في مسرحياته الاصلية . لقد كان موضوعه الدرامي الرئيسي حتى الآن سقوط الفرد أو المجتمع عندما يفقد التماس مع لغز وجود الانسان الملموس وتجسده لحماً ودماً ، « حقيقة الجسد » التي يقصر عنها العقل .

تتبع مسرحيات كامو كلها نمطاً أساسياً مشتركاً : يضطرب النظام « الطبيعي » في الحياة الانسانية ؛ فيتسلط عليها جهاز هو عكس النظام ، إنه فوضى ممنطقه تنعكس فيها فِكْر الخير والشر ؛ تستنزف الحياة ، ثم يظهر صراع وحلّ نهائي يعود به ، مؤقتاً ، النظام الطبيعي الى توطيد نفسه . ويبدو هذا النمط من جديد في « المسوسون » ، ولكن في سياق

آخر . لم يكن من السهل أن تعرض رواية دوستوفسكي المعقدة على المسرح ، وتوضع ضمن حدود ضيقة ، دون تشويهها . كان كامو قد قضى « حوالي عشرين سنة » من عمره وهو يتخيل « اشخاصها على المسرح . » كان يعرف الرواية خير معرفة ، ودرس « دفاتر » Notebooks دوستوفسكي ، آخذاً بعين الاعتبار « الاعتراف » الذي يكتبه ستفروغين ، أحد الاشخاص الرئيسيين — بل لعله بطل الرواية — قبل انتحاره ، وهو اعتراف لم يظهر في الرواية عند نشرها . وفي رواية دوستوفسكي ، نتبع خلال عدد كبير من الوقائع المتداخلة الوقع التخريبي الرهيب الذي يحدثه في مجتمع بلدة روسية صغيرة زمرة من الشبان دخلت فيهم شياطين ثورية من الوان شتى ، تتراوح بين العدمية اليائسة التي نراها في ستفروغين ، الارستقراطي الشاب ، وبين القسوة الكليية التي نراها في بيتر فرهوفنسكي ، وهو شاب حقود منحط يتحول كل شيء بين يديه الى عنف ، وتحقير ، وخراب ، يدبر عن قصد مقتل رجل بريء بتأليب جماعة من أقرانه عليه .

في اقتباس هذه المسرحية أفاد كامو من خبرته كخريج ومقتبس سابق . فجعل أحد الاشخاص الثانويين ، انطون غريغوريف ، رواية ربط عن طريق مقدماته القصيرة بين اثنتين وعشرين « لوحة » او مشهداً ، مركزاً اياها على شخصية ستفروغين اكثر مما تفعل الرواية . * وكل انواع « المس » الاخرى ، في شاتوف وكيريلوف وشيغالوف وفرهوفنسكي ، يجعلها خاضعة لمس الشيطان في ستفروغين ، وتشع عنه . وهكذا تكتسب المسرحية وحدة اساسية لا ترى بهذا الوضوح في الرواية . لقد افلح كامو في هذه المسرحية ، بهذا الاتصال بدوستوفسكي ،

* ستفروغين ، في رواية دوستوفسكي ، شاب ارستقراطي وسيم ، مهووس بعمدية الحياة . بعد ان يعيش حياة من الشهوانية والاستهتار ، يقترب فعلة لا صفح عنها في نظره : يستغل سداجة طفلة بريئة ، ويسوقها الى الانتحار ، ويراقبها وهي تنتحر دونما اكتراث او تدخل . وفي النهاية ينتحر هو ايضا .

في تقديم شخصيات كلها إنساني ، وأشد تنوعاً وحياءً من ذي قبل . والفعل هنا اوسع مجالا ونفساً : فنجد أن الهزل ، والستيرة ، والملودراما ، والقسوة ، واليأس ، والرفق ، والمعاناة ، تتمازج جميعاً في حوار ومواقف درامية سريعة الحركة . يقول كامو : « كل ما سعيت ان أفعله هو أن اتقصى تيار الكتاب الجوي فأسير كما يسير ، من الكوميديا الستيرية ، الى الدراما ، فالمأساة . » وبذا أدخل كامو في تنمية العقدة زخماً من العواطف لم يتوفر له في مسرحياته السابقة .

ولكن من الجليّ أن رواية دوستويفسكي قد أصبحت ، من أوجه عديدة ، مسرحية كامو . إنه في مقدمته يربط بين الحدثين الرئيسيين المرعبين في المسرحية : مقتل شاب طيّب بريء ، هو شاتوف ، وانتحار ستفروغين . فالانتحار والقتل ، في نظره ، كما هما في « كاليغولا » و « سوء التفاهم » ، وجهان للمرض نفسه الذي كان في عالم دوستويفسكي يعيش فساداً في بشرية تتوقع بشريننا نحن : بعدميتها ، بعجزها عن الشفقة ، بازدرائها المعايير الخلقية التي لا تعتبرها إلا أغلالاً صنعها أناس خائفون لانفسهم . اما الامل الذي يضعه دوستويفسكي في الله ، فان كامو يبدو أنه يضعه ، في هذه المسرحية ، في الانسان ، في حب شاتوف لزوجته ، والحب الذي يصل بين ستيبان تروفيموفيتش وفرفرا ستفروغين . والشفقة ، رغم ضعفها في « المسوسون » ، تنفي صورة الانسان المهينة التي تحدو بفروفسكي الى ما يفعل . الشفقة ، الفكاهة ، اشخاص انسانيون ومتنوعون — هذه الميَّزات في « المسوسون » ، وإن تكن غير جديدة في كتابات كامو ، دلّت على أن كتابات كامو المسرحية قد أخذت تتجه وجهة جديدة .

« نمة للبشرية اليوم ايمان داخلي يؤدي من تلال
الروح الى عواصم الجريمة . »

الامبراطور كاليغولا أول قوى الشذوذ التي اطلقها كامو على
المسرح . لازمة المسرحية هي كلمة ، لا شيء ، rien ، وكاليغولا هو
الرجل الذي يحمل هذا الموضوع إلى حدوده النهائية ، وهذا امتياز لا
يتمتع به إلا امبراطور مطلق القوة ، كما يقرّ هو . في « كاليغولا » أراد
كامو أن يسقط على المسرح نتائج العدمية التي صارعها في كتاباته الاولى .
فالامبراطور ضحية « العبث » ، لا بطله ، وهو يعاني ضربا من
ال « هوبريس » يعتقد كامو أنه من خصائص هذا العصر وأنه في القلب
من معظم شرور فترتنا هذه .

سقوط الامبراطور يتم ، في الواقع ، قبل ارتناع الستار . فهو حتى
موت اخته الحبيبة دروسيل حاكم كامل ، يتحدث عن المحبة والعدالة
والصدقة . إنه يطسح الى ان يعرف بالرجل العادل . ولكنه عندما يعود ،
بعد وفاة اخته واحتجابه لثلاثة ايام - - وهذا هبوط رمزي الى الجحيم -
يعود رجلاً به مس من الشيطان . لقد صارع معنى الموت وعاد على غير

ما كان . لقد رأى ان الموت ينفي الحياة ، والحب ، والصدقة ، والعدل ، والبشر ، والقيم الانسانية ؛ وان الموت يسلم الانسان لقدر آلي ، اعتباطي ، لاشخصي . ومن هذه الرؤية الذهنية ، السلبية ، البسيطة ، يستنتج كاليغولا نتائج حدية : ما العيش اليومي والعادات الفردية والمؤسسات الاجتماعية إلا زيف ، انها اشكال مزرية من السخرية يوهم البشر انفسهم بها . ومن مرتكزه الحيادي يطل على الحياة فلا يرى إلا نفاقاً ، ورياءً ، وجبناً . انها « مسرحية » تعيسة تافهة .

وبما انه امبراطور ، وبما انه يؤمن بحقيقة لا تدحض ، فإنه مزدوج الحرية . إنه حرّ في فرض الحقيقة على رعيّته ، وهو حرّ في تنزيق القناع عن طمأنينتهم الزائفة كما يحلو له . وباسم الحقيقة يشرع في حرب ذهنية ، عاتية ، « نزيهة » ، على شعبه . فهو الآن رجل ذو رسالة - مربّ ، لا طاغية - يريد خلاص البشرية .

هذا أسهل مستويات فعل المسرحية على المشاهد ، واغناها في المؤثرات التمثيلية . فيطلق كامو العنان لضرب خلاق رهيب من الفكاهة « السوداء » ويستخدم ، طلباً لأقصى تأثيرها ، الافعال الجنونية الغريبة التي يذكرها سوطونيوس . الموقف الدرامي بسيط وديناميته اصيلة . فهناك من ناحية النبلاء ، وهم نماذج اكثر منهم شخصيات ، رجال من قش يجسدون مواقف الاستقامة والرضا عن النفس التي يقفها المواطنون الصالحون ؛ وهناك من ناحية اخرى الامبراطور المطلق القوة ، الذي يشرع في تحدّي الأصالة في مواقفهم ، وإطلاعهم على الحقيقة . والمشاهد أميل في البداية الى ان يكون من جانب الامبراطور ، من جانب حقيقته إزاء زيفهم . ولكن اذ يتغير المنظور يهجر المشاهد كاليغولا على مضض ، دون أن ينضم الى جماعة النبلاء .

اسلوب كاليغولا في « الترية » هو الطريقة المباشرة . اذ انه يهيئ ، كهاملت ، مسرحية ضمن مسرحية ، ويستأثر بالدور الرئيسي لكي يشخص حقيقته ، متخذاً لنفسه هيئة « الآلهة الحقاء التي لا يفهمها احد » . أما

لرعاياه فلا يترك الا دوراً واحداً هو دور الضحية ، ويبحث في وجوههم
المعدّبة عن الرعب الذي ينبغي هو الفرار منه . ويروح في مشهد تلو مشهد
يسئل محاكاة ساخرة مزدوجة ، يجتمع فيها الهوج والجريئة : محاكاة العمل
العبي في المؤسسات الاجتماعية ، ومحاكاة عمل القدر الذي لا يقل عنها
عبثاً . ويكسر قواعد اللعبتين كلها حين يطبق نظامه اعتباطيا في كل ميادين
الحياة ، من أصول المائدة إلى شعائر الدين . طبيعة الاشياء تنص على أن
الناس جميعاً حكم عليهم بالموت : إذن ، فالناس جميعاً بموجب لغة المجتمع
القانونية ، آثمون * . هذه اولى البديهيّات التي يعتمد عليها كاليغولا .
الامبراطور يمثل طبيعة الأشياء ، اذن فرعايا كاليغولا كلهم آثمون ، وله أن
يعاملهم كيفما شاء . وهو يزعم أنه يكتب « رسالة في الاعدام » يعالج فيها
تفاصيل هذا الموضوع اللطيف !

ولتنطبق نظريته عملياً يهيئ خطة ملأى بنزوات التحقير والقسوة
والقتل ، يجهز من اجلها المسرح ، ويفعل ما يشاء ، ويغير القواعد والأصول
حسبما يريد . فيأخذ زوجة احد النبلاء امام عينيه وكأنه يأخذ كأساً من
الحمر . يصادر الأملاك ، ويفرض على الأشراف واجبات مزرية ، ويمثّل
فينوس في حفلة دينية ساخرة ، ويروح دوماً يأمر بالتعذيب والموت .

ونرى كاليغولا على المسرح ، فصلاً بعد فصل ، يحطم بغير مبالاة
افتراض النبلاء الضمني بأن الحياة ، اذا دبّر المرء امرها وفق قواعد معطاة ،
فانها ستكون فاضلة ومأمونة . فاذا كانوا قبل « اكتشاف » الامبراطور
يعيشون في حالة لا بأس بها من الرضا الاعمى بصدد مصيرهم ، فقد قذف
بهم الآن في عالم آليته الاعتباطية عاتية فتاكة ، فلا يقدرّون ان يتحملوه .
ومن مستهلّ الفصل الثاني تنشأ موجة من التمرّد : فالنبلاء برفضهم دور
الضحية الذي جعل من نصيبهم لا بحكم الطبيعة بل بحكم رجل مثلهم هو

* هذا في الواقع بسيط مبالغ فيه للمنطق الكامن وراء الفكرة المسيحية القائلة
بخطيئة الانسان الاصلية .

ملكهم ، يصبحون في النهاية متسردين . لقد تحطمت قناعتهم ، وغدا حكم كاليغولا أمراً لا يطاق ، وشارف دوره التربوي على النهاية .
يبد أن هذه ليست الا الخطوط العريضة للفعل . ولعل الضعف في هذه المسرحية التي لولاه لكانت قوية وأصيلة أن لا تناسب فيها بين القوة المسرحية في الفرجة الظاهرة — تسخيف الأشراف وإعادة تثقيفهم على نحو أبسط مما ينبغي — وبين الدراما الداخلية المأساوية التي هي موازية لها . وبذا قد لا نرى الصراع الحقيقي والمأساة الحقيقية ، التي هي شخصية أكثر منها اجتماعية . فلب المسرحية يجب أن نبث عنه في علاقة كاليغولا بنفسه وبأولئك الذين هم من فضيلته : اصدقائه هليكون وسكيسو وكيريا ، وخليته سيزونيا . هم وحدهم يشاركونه درامته الداخلية ولسوف يهجرونه واحداً تلو الآخر اذ يتخطاهم جسيماً الى ان لا يبقى ما يواجهه سوى وحشته الساحقة . مأساته الداخلية تشير اليها ايماءتان رمزيتان : في نهاية الفصل الاول يمسح عن المرأة صورته الماضية ، وفي ختام المسرحية يكسر المرأة وما تعكسه من صورة لا تطاق . وهكذا فانه ، قبل اغتياله على ايدي رعاياه واصدقائه السابقين ، يعترف بتعطيم ذاته .

« لم تعرف بعد أعدائك الحقيقيين » ، يقول له كيريا في بداية الفصل الثاني ، حين يشرع النبلاء في التآمر على مقتله . علينا ان نتبع في اصدقاء كاليغولا لنذكر فعل المسرحية ومرماها الحقيقيين . لقد كشف موت دروسيل كاليغولا ان الناس يموتون وهم اشقياء . في عالم يسوده الموت ما السعادة الانسانية إلا وهماً ، لأن الحياة الانسانية فقدت قيمتها . فلا بد لكاليغولا اذن ، لكي يبقى حياً ، من شيء يتخطى الحياة — القسر ، المستحيل — فيعهد لهليكون بمهمة الحصول على القسر . وعدو النبلاء الحقيقي كامن في منطق هذه النتيجة : يقول كيريا منذراً إن كاليغولا رجل تحفزه عاطفة رفيعة جداً ، فتاكة جداً ، هي « فلسفة لا اعتراضات فيها » تنفي الانسان والعالم . وكاليغولا « هو الفنان الوحيد الذي خلق انسجاماً

بين فكره وفعله « . وهنا تكمن قوته والفتنة التي تشع منه ، ومغزاه .
انه الامبراطور المجنون الذي ، في نظر كامو ، جعل نفسه سيد عصر — هو
عصرنا — يعتبر الحياة الفردية لا شيء إذا قيست بالقمر ، والقمر يرمز الى
اية حالة مثلى تتخطى حدود حياتنا الراهنة .

مشكلة كاليغولا — كيف يحيا المرء بلا أمل — يحلها بطرق شتى كل
من هليكون ، وسيزونيا ، وسكيبو ، وكيريا ، وهم ذواته الأخرى التي
يستطيع ان يحدثها ، ولو الى حد . هليكون هو « متفرج » كاليغولا ،
وهو الذي يحقق في استحصال القمر للامبراطور ، كما انه مع سيزونيا كبير
جلاوزته . وفي نسخة ١٩٥٨ من المسرحية وضّح كامو رسم شخصيته اكثر
من قبل . كان عبداً أعنته كاليغولا ، فجعل يحتقر جبن « الاحرار » الذين
يسوسون الدولة ، كما يحتقر انانيتهم ولاجدواهم . فبالنسبة اليه ، تجربة
الامبراطور أمر مشروع ، اذ ان ما من شيء الا وهو افضل لديه من
التفاهة والتشبث بما هو قائم .

أما سيزونيا فلا تعرف حقيقة عدا جسدها ، وهي أمينة لهذه الحقيقة
حتى الموت — كما هي أمينة لكاليغولا — وجسدها يعلمها منذ أوائل اللعبة
بما لا يكتشفه كاليغولا إلا في النهاية : وهو أن مغامرة الامبراطور لا نفع
منها . فتسأل : « اذا كان الشر قائماً في هذه الدنيا ، لماذا نريد أن نزيد
فيه ؟ » واذا ما تحجّج الامبراطور بأن عليه « أن يعطي المستحيل فرصة » ،
اقتربت جواباً عليه « ان الممكن ايضاً يستحق ان يعطى فرصة » . ولا
مناص لثورة كاليغولا على الموت من أن تحطم هذا الصوت الجسدي
الصرف ، فكاليغولا يبغض الجسد لأن الموت مكتوب عليه . ولسوف يكون
آخر أفعاله خنق سيزونيا عن قصد صريح .

سكيبو شاعر في السابعة عشرة من عمره ، تحمله قدماً موجة عارمة
من الحب — حب لجمال الدنيا ، حب للآخرين ، حب لكاليغولا . غير أن
كاليغولا ، الذي يقتل أبا سكيبو بدون مبرر ، سيعلّم الفتى قيمة

الكراهية . سكيبيو « خالص الخير » كما ان كاليغولا « خالص الشر » ،
فاذا ما أقحم في عوالم الظلم القائمة استمدّ من تجربته التزاماً عميقاً لكل ما
هو حيّ في وجه كل ما هو قاتل . وهذا يحدوه الى الانحياز ضد
الامبراطور * .

كيريا ، أشبه بكاليغولا ، « يعيش ضمن الحقيقة » دونما وهم أو أمل ،
وهو وحده يقوى على مجابهة الامبراطور والخروج منها بدون اذى . لأنه
يحيا في منطقة وسط بين كاليغولا وسيزونيا . فقد قبل لا بمعنى الموت
فحسب بل بأن الحياة مؤكدة ايضاً . لا حاجة به إلى القمر ، وهو الذي
يتحدّى الحكمة في محاولة كاليغولا خلق الانسجام بين الفكر والفعل . ذلك
لأنه يعلم بوجود عالم اسمى من عالم الفكر - النظام الانساني النسبي
الذي تسود فيه « حقائق الجسد » التي تعاش ولا تبرهن . وهذه يتخطاها
كاليغولا أو يحطمها في تحرّقه الى المطلق . وبما أن كيريا لا يستطيع العيش
بدونها ، يغدو الامبراطور عدوّه .

إن كيان كاليغولا ليتزعزع ويفرغ من انسانيته خطوة خطوة . وفي
النهاية يواجه كاليغولا ، لبرهة وجيزة ، ما قد آل اليه : لا رجلاً اسمى
من البشر ، بل قشرة خاوية ، خائفة ، يائسة ، مهجورة : كاليغولا أو حالة
اللاشيئية الإنسانية . « أنا لا شيء ... لا شيء » ، كاليغولا ، لا شيء » .
ومستويات الدراما الثلاثة - يقظة النبلاء ، رفض أصدقاء كاليغولا
له ، تحطيم كاليغولا لنفسه - تبلغ ذروتها في الفصل الرابع عندما يدعو
كاليغولا الشعراء الى المسابقة : « الموضوع : حد الموت - الزمن ، دقيقة
واحدة » . وبعد محاولات شعرية ساخرة عديدة ، يتمتع بها كامو كمؤلف ،
يأتي سكيبيو بقصيدته عن الموت :
تقصّي سعادةٍ تجعل الناس أتقياء ،

* في نسخة ١٩٤٥ من المسرحية نجد ان سكيبيو هو احد قتلة كاليغولا . اما في نسخة
١٩٥٨ ، فانه يغادر روما مجروح النفس ، عاجزاً عن قتل صديقه السابق .

سما تنضح بضياء الشمس ،

احتفالات هوجاء فريدة ، نشوتي بلا أمل .

إن المسرحية كلها في الواقع تأويل درامي لهذا الموضوع . وكاليفولا بالذات إنما هو ، عن طريق خفي ، حليف قوى الحياة الزاخرة هذه التي ينفياها ، مطلقا اياها في النبلاء ، ومتعاضيا عنها عندما يلقاها في سكيبيو وكيريا . فالمسرحية نفسها صرخة إنذار وصيحة للوعي ، لما يراه كامو في خدرنا من مرض القلب والعقل الذي قد يؤدي بنا الى بيع حقنا الانساني بالولادة مقابل وهم من اوهامنا الذهنية نسميه بالطمأنينة . فكامو يتحدث انا من خلال كاليفولا لكي نفكر . ولكن لعلنا من الغلو أن يطلب الى المشاهد ان ينتقل ، على غير ما استعداد ، الى هذا العالم الذهني المعتقد . ومع ذلك ، فإن المرء لن ينسى بسهولة كاليفولا وتجربته المرة ، ولا الثمن الذي يدفعه : « لم اسلك السبيل الصحيح . لم أنجز شيئا : لم تكن حريتي من النوع الصحيح » . إن لهذه المسرحية ، بأوجهها الكثيرة ، مكانة عالية بين ما يقدمه المسرح المعاصر . فطريق التاريخ منذ اواخر عام ١٩٣٨ قد اتبع شكل الفعل الذي يقوم به كاليفولا هنا ، بحيث نجد أن كلمات الامبراطور رنين النبوة : « ما زلت حيا » .

و « الحصار » تسقط على المسرح ، بمنظور أعرض وبمؤثرات أضخم ، الوقع الظاهري لتجربة اجتماعية أشبه بتجربة كاليفولا . ففي كلتا المسرحيتين نجد ان الموضوع هو نفسه من حيث الجوهر ، ولكن في حين أن الفعل الفردي هو المهم في « كاليفولا » ، فإن الفعل في « الحصار » يشمل المدينة كوحدة ، إذ ينتقل كامو من مستوى ميتافيزيقي الى مستوى اجتماعي . سكان قادش يعيشون تلقائيا امتلاء حياة يتقبلونها بغير تسأل ، وثمة نظام اجتماعي مبهم ، تنقصه الكفاية كما يعوزه المحتوى ، يمثله المحافظ ، والقاضي ، والكنيسة . ويفرض الطاعون على قادش إدارة جماعية بيروقراطية صلبة ، هي نظام اجتماعي ميكانيكي ، او نظام تجريدي نظري ،

يشبه القوانين الميكانيكية التي تتحكم بالكون . وكامو يسخر بعض هذا لضحك يسير . غير أن حكم الطاعون ، كحكم كاليغولا الكيفي ، مدمر للحياة : إنه يلغي الحب والحرية والمخاطرة ، نسيج الحياة نفسها . فيصبح العدل انتقاماً ، والحب بغضاء ، والشرف جناً ، واذ تتكلم الافواه كلها يتوقف سيل الألفاظ الانسانية التي تحمل الاسئلة ، والتعليقات ، والاجوبة ، والمخاوف ، والشكوك ، والأفراح ، الى ان يبلغ اليأس بديغو ، الطالب العاشق الشاب ، حدّاً يدفع به الى الصراخ بكلمات الثورة التي تسقط الكهانات ، وتحرر المواطنين ، وتنقذ حبه ، وتكثفه حياته .

ففي قادش — كما في غيرها — ليست العدالة منوطة بالقاضي وحده ، ولا بالقانون . ولا القوة بالحكومة او التسلط . ولا الحب تحويه كلمة واحدة . هذا ما يراه ندى ، وهو العدمي ، العنصر الهدّام الأمثل ، فينحاز بحماسة الى الطاعون بكل ما في نفسه من ازدراء ، كازدراء كاليغولا ، لهذه الكيانات الوهمية اللاعقلية . وإذ ينعكس ينبوع النظام الاجتماعي ، يحل مكانه مسخ شيطاني للنظام .

عنقوان التمرد في هذه المسرحية يتجسّد في البطل ديغو ، الذي يصبح شخصية مركزية واضحة حين ينجو من قبضة الطاعون الميتة . فيثير قوى العزيمة والحرية الكامنة في أهل قادش ، ويوقظ المواطنين من خمولهم ، ويستعيد الحياة اليهم .

فالشكل بسيط جلبي : لقد وقع سكان المدينة ، كالنبلاء في « كاليغولا » ، فريسة قوة سلبية باطلة المنطق ، قوة هدّامة الأصل ، هي إله كاذب ، حَبْرٌ مزيّف ، صنعه اخفاقهم في ائتمان قوى الحياة الكريمة الجياشة في انفسهم . وما خلاصهم إلا بمهاجمة المعتصب والاعتقاد على ايمانهم بطاقات الحب والخيال التي تضمن لهم النصر على سلطان العقل المجرّد من القلب — هذا السلطان السلبي المدمر .

على المشاهد ان ينظر الى الاشخاص لا كأفراد بل كقوى تجريدية

مجسدة ، هذه القوى التي ينكر ندى وجودها . فهي هنا في شكلها الايجابي : الشجاعة في ديينغو ، مثلاً ، والحب النقي في فكتوريا . وفي شكلها السلبي نراها تجسيدات معكوسة : القانون بلا عدالة في القاضي ، والحكومة بلا سلطة في المحافظ ، والسلطة بلا انسانية في الطاعون . وحركة المسرحية نفسها تحتويها الصور المستقطعة على المسرح : كالسجن وراء أبواب المدينة المغلقة ، مثلاً ، والاندفاع نحو الهواء ونور الشمس ، وتحطم اغلال العبودية الذي يصحب ثورة ديينغو وانتصاره . ثمّة جوّان يتصارعان ، اكثر من فكرتين محدّتين للخير والشر .

فالجو في « الحصار » هو المهم ، كما في « كاليغولا » . والجو واسطة صعبة الاستخدام ، ولكن لم يكن ثمّة ندحة لكامل من محاولة التمكن منها إن هو اراد ان يسقط على خشبة المسرح بعض ما في باله . فالخطر ان الاثنان اللذان يهاجمها هما اللامبالاة والتجريد ، وهما في رأيه وجهان لعدمية كامنة ، ويسيطران على مؤسساتنا . إن اللامبالاة والتجريد يجعلان من قيمنا الانسانية افكاراً جوفاء ومسوخاً صفيقة تسلّمنا تسليم الأسرى للعبث . ولذا فان المسرح يضحي بين يدي كامو مشهداً لعالم ذهني ، والشخصيات التي تعيش حياتها القصيرة عليه هي العقل ، والعواطف ، والقوى ، والمواقف الداخلية والخارجية ، وكلها تحاول ان تفرض شكلها الخاص على المسرحية ، خالقة بذلك وضع الفعل وديناميته الداخلية . هاتان المسرحيتان اقرب الى الأليغورية ، وكتلتهما ضعيفة الصلة بالمسرحية السيكلولوجية او الواقعية الرائجة اليوم والتي تعنى ببراعة التركيب ، ولكنهما ، لما فيهما من تقنية واقعية جداً ، خارجتان عن نطاق ما يسمى بالمسرحية الشعرية .

كلتا المسرحيتين تعالج لونا من الاستجفاء أو الغربة ، والغربة في كليهما فردية واجتماعية في آن معاً . « كاليغولا » تتحول من الفردية الى الاجتماعية ، بينما تتحول « الحصار » من الاجتماعية الى الفردية .

والصعوبة الدرامية في كلتا المسرحيتين هي في حضور نوعين من الناس من عيارين مختلفين : ففيما يصبح كاليغولا أقوى فأقوى ، يخفق كيريا في بلوغ القامة التي لا بد له منها كيما يقوم بدوره كمناهض لكاليغولا . والطاعون وأمين سره يتميزان عن الآخرين بما يلبسان من زي ، غير أن علاقاتهما بأناس كدييغو أقرب الى الازعاج ، اذ من العسير إسقاط الموت على المسرح في شكل سكرتير يحمل دفترًا مع الابقاء على جو درامي متناسق . ولكن أعسر من ذلك إسقاط أليغورية مزدوجة ، كإسقاط الطاعون مثلاً في شكل رجل يبروقراطي عادي وفي الوقت نفسه كنسبة اجتماعية تمثل الاستبداد المطلق . وما دييغو بالذات إلا تجسيداً لموقف - للقوة المناوئة لعدمية ندى ، ولكنه مع ذلك انسان يجب فكتوريا .

في كلتا هاتين المسرحيتين يقيم كامو ، عن طريق شخصيات هي في الاغلب لانسانية ، اشكالاً من « الهذيان المنطقي » يطلق لها العنان . فيسمح لها بالتصرف اولا كأنها مستقلة بنفسها ، غير مرتبطة بواقع غير واقعها ، ثم يستمر ليبيدي لنا كيف أنها تشوّه ذلك الجزء من الانسانية الذي تتجاهله وكيف أن ذلك الجزء في النهاية يقضي عليها . ولذا فان كلتا المسرحيتين تتطلب من المشاهد ، فضلاً عن إيقاف عدم التصديق طوعاً ، أن ينتبه الى أن ما يراه على المسرح يتضمن معنى يتخطاه . وهنا يترك كامو الكثير للمشاهد ، رافضاً تقرير موضوعاته في لغة عقلانية - كما يفعل سارتر مثلاً - في ثنايا الحوار . ولهذا فان للحوار ميّزة لغزية تحيّرنا اول الأمر ، كهذا الحوار بين هليكون وكاليغولا عند عودة كاليغولا :

هليكون : تبدو متعباً .

كاليغولا : لقد مشيت كثيراً .

هليكون : نعم ، لقد غبت طويلاً (صمت) .

كاليغولا : كان من الصعب أن أجده .

هليكون : أن تجد ماذا ؟

كاليغولا : ما اردت .
هليكون : وما الذي اردته ؟
كاليغولا : (بلهجة تقرير عادية) القمر .
هليكون : ماذا ؟
كاليغولا : نعم . اردت القمر .
هليكون : ها !

هذا الكلام بما فيه من لأبالية تقريرية حوار ممتاز ، ولكنه بالنسبة الى معناه يتحرك بأسرع مما يتوقع المشاهد غير المهيا ، ولذا فقد يطبع عليه لبرهة معناه واتصاله بما يجري على المسرح . ليس الحوار ، عند كامو ، تفسيراً للفعل . فهو لا يمكن فصله عنه ولكنه ليس تعقياً عليه . ولكي يفهم المتفرج الحوار عليه أولاً أن يفقه المسرحية بكلّيتها ثم يسير في متعرج ذهني يعينه المؤلف . وهذا المسير لن يؤدي الى مناقشة الافكار وحسب — فذلك نسياً سهل ومألوف — بل الى تصوير قضايا تمس تجربة للحياة لا يمكن الافصاح عنها بمجرد الخطأ والصواب . في « كاليغولا » و « الحصار » ، قد تكون الفرجة نفسها ، برغم إقلاقها لنا بالنسبة الى ما دأبنا عليه في المسرح ، من الغنى بحيث تأسر اهتمام المشاهد في اثناء التمثيل . غير ان هذا لا ينطبق على « سوء التفاهم » و « العادلون » .

« سوء التفاهم » رمزية صرف . النزّل المحاط بالبرّ من كل جانب في وسط اوروبا ، حيث تقوم الأم وابنتها بمهمة القتل التي فرضتاه على نفسيهما ؛ الخادم الصامت ؛ الابن جان ، الذي يأتي بثروة من الحب والحياة تتمثل في زوجته وماله وسعادته — كل هذه رمزية اكثر منها انسانية . إلا أن ماريا ، زوجة الابن ، تبدو انسانة عادية ، وجان بالذات يتنقل بين المستويين او البعدين اللذين في المسرحية ، بين الانساني والرمزي . ولكن مغامرة جان هي التي تهتئ المعنى الذي وراء ما نرى — وهو معنى لا نفقه بسهولة او بسرعة .

إذا تناولنا « سوء التفاهم » من وجهة نظر المسرحية السيكولوجية ذات العقدة المتينة ، وهي وجهة نظر واقعية ، نجد أنها تحقق في الجواب على سؤال واحد : ما السبب في أن جان هجر النزل وأمه واخته بادية الأمر ؟ المسرحية السيكولوجية لن تترك سؤالاً كهذا من غير جواب . إن كامو لا يعلّل غياب جان الطويل ، ولا يفسر تفسيراً شافياً سبب عودته . ولئن يقل جان انه ادرك أن اهله بعد موت ابيه في حاجة اليه ، فان ذلك لا يتفق وسلسلة الجرائم المرهقة التي استمرت بها الأم وابنتها هذه المدة الطويلة . ويشعر المرء أن الأب المتوفى اقحمه المؤلف طلباً لتبرير معقول كما في مسرحية العقدة المحبوكة ، حيث يعطى كل شيء تبريراً منطقياً . أما في تركيب المسرحية الرمزي ، فما ذلك الا تفصيلاً غير وارد . في « سوء التفاهم » ليس ثمة ما يمكن تفسيره او ما هو في حاجة الى تفسير . انها ليست مسرحية سيكولوجية .

في الفصل الاول من « سوء التفاهم » نرى القوتين اللتين ستدفعان بالمشاركين الأربعة الى الفاجعة . الاولى هي « جهاز » القتل الذي يبدأ بالحركة تلقائياً حال وصول الغريب :

مارتا : ماما ، يجب ان نقتله .

الأم : طبعاً يجب ان نقتله .

مارتا : لهجتك غريبة .

الأم : صحيح ، أنا متعبة . وما اتمناه هو أن يكون هذا ، على الأقل ، آخر من نقتل . القتل متعب جداً . ومع أنه لا يهمني أن أموت مشرفة على البحر او في الوسط من فلواتنا ، أرجو اننا سنستطيع فيما بعد أن نرحل معاً .

مارتا : سنرحل ، وستكون تلك لحظة رائعة ! ابذلي شيئاً من الجهد يا أماء ، فما علينا أن نفعله قليل . انت تعلمين أن الأمر لا يعتبر

حتى قتلاً . سيشرب الشاي ، وينام ، ونحمله وهو بعد حيّ
الى النهر .

وفي اثناء ذلك يكون جان منهمكا في تنفيذ خطته هو . « لقد جئت
هنا لأحضر مالي ، وان استطعت سعادتي » . ولكن لا جواب لديه على ما
تسأله زوجته ماريا ، فتقول هذه : « هناك طريقة واحدة ، لا غير . وهي
أن تفعل ما يفعله اول قادم ، اذ يقول : ها أنا قد جئت ! أن تجعل القلب
يتكلم » .

جان : ليس القلب بهذه البساطة .

ماريا : ولكنه لا يستعمل الا كلمات بسيطة . وهل من الصعب أن
تقول : « أنا ابنك ، وهذه زوجتي . لقد عشت معها في بلد
احببناه ، يواجه البحر والشمس . ولكن سعادتي كانت
ناقصة ، فأنا اليوم بحاجة اليكما » .

جان : كوني منصفة يا ماريا . أنا لست بحاجة اليها . ولكنني اعرف
انهما ولا ريب بحاجة اليّ وأن المرء لا يبقى وحيداً أبداً .

جان ، كأخته مارتا ، يفكر بلغة الواجب . لقد عاد « ليجد أمه ووطنه »
شريطة أن تتبيّن عائلته حال رؤيته . والتبين هو حلّ الأزمة في عدد لا
يحصى من المسرحيات : تبين وضع البطل الحقيقي في المأساة ، وتبين
الهويّة في الملهاة . أما جان ، اذ يحدّر بالشاي الذي تقدمه له أخته ، فلن
يعرف وضعه الحقيقي ولا مصيره . ومارتا وأمها لن تتبيّنا هويّة جان إلا
بعد موته ، فتدركان ، وقد فات الأوان ، السخرية المأساوية في وضعهما .
ولكن التبين هنا عن طريق علامة خارجية — جواز السفر في هذه الحالة —
يبدو غريباً عن روح المسرحية ، التي تتوازن قلقه بين تشوّف يعتمد تطورا
خطراً نحو اكتشاف الحقيقة، وبين تبين بالصدفة عن طريق علامة ما خارجية.
من السهل تتبع حركة المسرحية حرفياً . فمارتا دون ان تدري

تضحّي بأخيها من اجل حلمها بالسعادة وتفقد كل شيء : حلمها وأخاها
وحب امها ورغبتها في الحياة . والأم ، في لحظة من لحظات الكشف اليأس ،
تكتشف الحب وهي تلحق بابنها ، الذي ساعدت على قتله ، الى الموت .
وجان يحقق في تقديم هدية الحب والسعادة التي أتى بها ، ويحطّم ما يشاطر
زوجته ماريا من سعادة وحب . مارتا هي التي في النهاية تستنتج من هذا
المستوى الحرفي من المسرحية استنتاجاً «ميتافيزيقياً» جزئياً ، اذ نجابه قبل
اقتحارها ماريا المشدوّهة بما حدث :

اقول لك ، لقد سلّينا . ما نفع الترجّي العميق في كيانتنا ، واليقظة
العظمى في ارواحنا ؟ ما هذا التطلع فينا الى البحر او الى الحب ؟
إزدراء كله . زوجك الآن يعرف الجواب ، ذلك المستقرّ حيث
سنتكوّم كلنا في النهاية ... اعلمي أن عذابك لن يساوي الظلم الذي
يعامل به الانسان . وأخيراً ، أصغي الى نصيحتي . إني مدينة اليك
على الأقل ببعض النصح ، بعد أن قتلت زوجك .

التنسي من الله أن يجعلك كالحجر . تلك هي السعادة التي يحتفظ
بها لنفسه ، تلك هي السعادة الحقّة الوحيدة . افعلي كما يفعل ، سدّي
اذنيك عن كل صراخ ، وكوني كالحجر ما دام ذلك بعد ممكنا . ولكن
إن كنت أجبن من ان تدخلي ذلك السلام الضريع ، تعالي شاركيينا
منزلنا . وداعاً يا أختاه ! كل شيء سهل ، كما ترين . لك ان تختاري
بين هناة الحصى البليدة وبين فراش الطين حيث نحن في انتظارك .
وفيما تصرخ ماريا تستغيث الله في فجيعتها يأتيها جوابها الوحيد من الخادم
العجوز الذي يجد صوتاً ليقول أخيراً : كلا !

بيد أن هذا ليس بالمعنى الأخير الذي تنطوي عليه المسرحية . فالمعنى
يحتويه تطور الفعل . إنه غامض صعب الایجاد ولا يتفق الاتفاق كله مع
تأويل مارتا . النهاية بالطبع تبقى على حالها : والتاس ماريا وحيا عجائبيّا من
وراء الرقعة الانسانية يبقى مرفوضا . والمصاب الذي لا يعرف السلوان لا

يتغيّر : فمارتا وجان وأمهما قد ماتوا ، و « سلبوا » معنى أفعالهم . ولكن عند كل منعطف من المسرحية كان بالإمكان ان تقال كلمة او لا تقال ، أن تصدر حركة او لا تصدر ، فيتغير مجرى الاحداث — بقدر ما يتسنى له ان يتغير . « طريقتك ليست هي الصحيحة » صاحت ماريا لجان . ولا طريقة مارتا هي الصحيحة . لمَ لم يلقَ أحد نظرة على جواز السفر ؟ كان بوسع الأم ان تأتي قبل الاوان وترفع كوب الشاي المخدّر . ومارتا كانت ربما تتردد لو لم يذكر جان البلاد المشرقة التي جاء منها . وجان كان بإمكانه أن يفصح عن هويته .

وتركيب المسرحية ذاته يعتمد على السخرية الدرامية ومنطوياتها تحملها حركتها العمياء الغريبة ، « الصدفة العشواء اللامنطقية » التي كتب عنها شبنغلر . « سأعتمد على طاقة الأشياء » — قالها جان في الهداية ، مطمئنا الى انه الابن والأخ ، وأن قصده كريم ، وان الغريب « مع الزمن » سيعرف أهله أنه ولدهم . غير أن طاقة الأشياء لا اعتمد عليها ، وجان الذي « لا يريد العجلة » قد جاء متأخرا جدا . وسبيل القتل لا يسير الا في اتجاه واحد ، ولا يسمح بأية عودة . إن جان يتجاهل الحقيقة التي تجابهه . فمن الواضح ان المأساة هنا قد صوّرت على أنها مأساة وضع ، والوضع مأساوي لأنه ربما كان في المقدور أن يوجد سبيل ثالث لا تنطوي عليه « طاقة الأشياء » ، طاقة القصور الذاتي الكابوسية ، ولا طاقة إرادة مارتا . طوال المسرحية نجد ان « الصدفة العشواء اللامنطقية » تقابلها « حقيقة القلب » ، وهي حقيقة مغممة ، لا يكاد يتنبه اليها او يفهمها أحد ، ينجم عنها انطباع بالبطء والحياة . وهي توحى بأن ثمة ربما حلا آخر غير الحلّين اللذين تقترحهما مارتا عندما تتحقق محاولتها — خياراً آخر غير عدم اكتراث الحجارة أو اليأس الذي يؤدّي الى الانتحار ، خياراً صادراً عن القلب .

إن المرء ليستشعر من خلال المسرحية التباريح الشخصية وسني

الأربعينيات المظلمة عندما غدت أوروبا ، كنزل كامو الغادر ، داراً للجثث ،
أمّاء تحرّ أبناءها وهي متعبة ، تهلوسها أحلام سعادة قادمة . وازاء حماسة
اولادها المحبين الذين جاؤوا لا تقاذا بمثل الحب والسعادة لم يكن جوابها
إلاّ عن طريق الموت . خرافة النزّل التي تأتينا في البداية نخلّفها وراءنا
بعيداً اذ نروح تتخبّط بحثاً عن معنى يحجبه الصمت الذي يرسمه الحوار
ولا يقطعه أبداً - وهذا بمحد ذاته عمل هائل .

ان تكوين المسرحية قسويّ وجوها مهكّوس ، إلاّ أن اشخاصها
وعقدتها لا تحدّد بالضبط اشكال الاسئلة التي تثيرها . الوضع والحوار غير
متكاملين تماماً ، وإن يكن في الالفاظ - لاسيما الفاظ مارتا - رنيناً وتوتراً
خليقين بالمأساة . جان وماريا - وبخاصة ماريا - غير مقنعين تماماً ، ومعنى
حديثها في مطلع المسرحية ، اذ يشير الى عقدة وراء العقدة ، يبدو أقرب
الى الافتعال . أما الأم وابنتها مارتا فتهيمنان على المسرحية كشخصين
مقنّعين ، يتضاءل ازاءهما جان وماريا الى قامة غير وافية .

وتكاد تكون « العادلون » « سوء تفاهم » أخرى يقدمها المؤلف
بلغة العمل السياسي الملموس . فيانك أشبه بجان ، ودورا أشبه بمارتا التي
تقتل الزوجة ماريا التي كان بالامكان ان تكون هي إياها . ان الجمهور
العادي الذي دأب على الذهاب الى المسرح قد يرى لب الفعل ، الظاهر
جداً ، أمراً تجريدياً أكاديمياً : هل بوسع انسان ما أن يقتل انساناً آخر عن
قصد من اجل صالح الانسانية في المستقبل ؟ هذا السؤال اجاب عليه
ارهابيو سافنكوف ، و « العادلون » تناقش هذا الجواب . فكما في
مذكرات سافنكوف ، تنقّص المسرحية مصير يانك ، واختياراته المتعاقبة
في مواقف متعاقبة ، وكل اختيار له يناقش مناقشة صريحة على المسرح :
فاختيار الارهاب هو موضوع النقاش بين يانك وستيبان وبين دورا ويانك
في المشاهد الأولى من المسرحية ؛ وحدود الارهاب موضوع النقاش بين
جماعة الارهابيين بعد اخفاق يانك في القاء القنبلة اول مرة ؛ كما تجري مناقشة

علاقة الارهابي بالمجتمع والقانون والدين في مشهد السجن ؛ وأخيراً أثر إعدام الارهابي في أنفس رفاقه . انها مسرحية مشكلة ، ولا ريب ، والمواقف فيها عديدة لا مجرد موقف واحد - وهذا ضعفها الأساسي . ولكن في منطوياتها موضوعاً لو كان أقوى لربط بين المواقف المتعاقبة ومدّها بدنيامية داخلية : تطور دورا المأساوي .

ولا شك في أن تمسك كامو بنص مذكرات سافنكوف أعاق معالجته لدورا ، ومع ذلك فإن دورا هي التي تحمل ، عمقاً ، الموضوع المأساوي الذي لا ينتمي الى سافنكوف بل الى كامو . ولا يبرز هذا الموضوع بوضوح إلا في نهاية المسرحية ، عندما تحترق فكرة موت يانك كيان دورا . هل ان موت يانك ، المتوقع والمسلّم به ، يبرّره فعلاً ذلك الأمل المجرّد بمستقبل افضل لروسيا ؟ إن الوقع المباشر لموته يؤدّي الى افراغ صدر دورا من الأمل ، الى جرّها بعيداً عن عالم يانك ، عالم المحبة والاخوة ، الى عالم ستيبان المظلم ، عالم الحقد والانتقام . لقد دخلت دورا نزل « سوء التفاهم » الرهيب ، ولسوف تقتني خطوات مارتا .

إلا أن المسرحية ، اذ تنسو موقفاً بعد موقف ، تثير جهراً اسئلة عدة ينطوي عليها عنوانها « العادلون » . فحتى نهاية الفصل الثالث والقاء القنبلة ، يجري نقاش السؤال من وجهة نظر الارهابيين : روسيا وشعبها يعانون الظلم ، والمعاناة لا تطاق . والكل متفق على أن الغراندوق ، الذي يتجسد فيه الظلم ، يجب ان يموت ، لأن قتل الغراندوق خطوة نحو اقامة العدل . إذن ، فالعادلون قد حكموا وأدانوا : الغراندوق مذنب ، والحكم بموته له تبريره .

ولكن المشكلة تتحول من المنطق الى الاخلاق : فبالنسبة الى يانك ، انما الظلم يكافح باسم الحياة والحب والسعادة للجميع . أما بالنسبة الى ستيبان ، الذي قد خرج للتو من السجن حيث كان ضحية القانون ، فالظلم

يجب ان يكافح باسم الحق والانتقام . بالنسبة الى يانك ودورا ، بالرغم من ضرورة موت الغراندوق ، فان القتل شر ، ومن يقتل انما يتواطأ مع الظلم . والقاتل مجرم ، ولذا فان عليه ان يموت ، غير انه قاضي نفسه وجلاّدها معاً ، وهذه التضحية المزدوجة تنقذ فعله من وصمة الاستهتار الانساني . ولكن بالنسبة الى ستيان ، لقد أدين الغراندوق عدلاً ، وموته لن يكون مثار الحسّ بالذنب بل الفرح . ان يانك ودورا يحترمان الانسان الكامن في التجريد . أما ستيان فلا يشعر نحوه إلاّ بالازدراء .

النقاش الثاني ، المركّز على رفض يانك قتل الطفلين ، إن هو الا امتداد للنقاش الاول ، ويصوّر من جديد مشكلة المسؤولية الفردية لدى « القضاة العادليين » وطبيعة الحكم الذي يصدرونه . فقتل الاطفال ، في رأي يانك ، فعل مليء بالظلم الاجتماعي والانساني معاً ، وهذا يحوّل فعلته الشاقة من أجل العدالة الى جريعة قتل . ولكن ستيان يرى أن مجرد طفلين يقفان في سبيل العدالة أمر لا قيمة له . وهو يرى أن شعور يانك بالمسؤولية يجب ألاّ يتجه اولاً نحو الكائنات الانسانية بل نحو النتائج .

وبعد القاء القبلة يتحوّل الضوء ، كما حدث في « الغريب » ، فيسلّط على اشكال العدل الاجتماعية القائمة ، ويستمر النقاش فيما تروح شرائع العدل المختلفة تتضارب . أولاً يقف فوكا وجهاً لوجه إزاء يانك . فوكا مجرم سجين قتل ثلاثة رجال في نوبة من السكر ، وهو الجلاّد الآن ، وكل إعدام يقوم به يلغي سنة من محكوميته . السخرية هنا ظاهرة ولعلها مفتعلة بعض الشيء . يعترف يانك ان فوكا — حتى في الجريمة — هو أخوه ، غير انه يرفض زعم فوكا بأنها اخوان كجلاّدين . وسلوكه يؤكّد على موقفه ، لأنه يرفض التحجج بما قد ينجّيه ويذهب الى موته طائعاً .

وسكوراتوف ، مدير الشرطة ، هو ستيان آخر وقد استمر به الزمن . « يبدأ المرء بطلب العدالة ، وينتهي الى تنظيم جهاز للشرطة » ، هذا ما يقوله عندما يقابل يانك . والجدل معه يهيئ الجمهور لدخول

الغراندوقة ، المسيحية المؤمنة ، واذا سكوراتوف يتخلى عن الوجه النظري للمشكلة ، ويصفها بلغة من التحطيم الجسدي الدموي :
كاليايف : القيت قبلة في وجه الطغيان .
سكوراتوف : لا شك . ولكن الذي تلقاها رجل ...
كاليايف : لقد نفذت قراراً .

سكوراتوف : لا شك ، لا شك . لا اعتراض لدينا على القرار . وما هذا الذي نسميه قراراً ؟ انه كلمة يستطيع المرء ان يجادل حولها ليلة بعد ليلة . أما الذي لا يروقنا ... لا ، لن ترضى عن الكلمة ... أقول انه طريقة الهواة في ما فعلت ، عدم أناقته . كانت النتائج صريحة لا شك فيها . لقد رآها الجميع . سل الغراندوقة . أعني ، كان هناك دم ، دم كثير .

العدالة بالنسبة الى سكوراتوف قضية مظاهر : الدم « أمر غير أنيق » ، والافكار تقيم في عالم أمين الجانب خاص بها . إن المهم لدى سكوراتوف هو أن يلعب كاليايف اللعبة حسب الاصول : عليه أن يعترف بأنه مذنب . فاذا ندم وكفّر عما فعل باخبار الشرطة عن تفاصيل المنظمة ، فاز بالرحمة . ففي نظام القيم لديه ، يكون المقترب الديني للمشكلة مجرد عون للشرطة . اقتراحه الموضوعي يرفضه كاليايف بعنف ولكنه قبل مغادرته يطلق سهماً أخيراً : « اذا لم تكن فكرتك من القوة بحيث تدفعك الى قتل الاطفال ، فهل تبرّر لك قتل غراندوق من أجلها ؟ » إنه مثل ستيان ، عاجز عن رؤية القيمة في وضع حدّ معين .

ولكن يانك كاليايف يجابه لأول مرة العقابيل الانسانية لجريته وعبثتها الاساسية عندما تأتي الغراندوقة لمقابلته ، إذ تقول له إن الرجل الذي اغتاله كان رجلاً يأخذه النعاس بعد الغداء ويتحدث عن العدالة كما يتحدث كاليايف ، في حين ان الاطفال الذين وفّر حياتهم ليسوا أبرياء ، بل هم قساة

القلوب يخشون الفقراء . وهكذا يحلّ موضوع انعدام العدالة محل موضوع العدل : « لا ريب انك انت ايضا غير عادل . الدنيا صحراء مقفرة ، » تقول الغراندوقة . ولخطيئة الانسان الكونية هذه تلتبس من الله المغفرة والقسطاس ؛ إلا أنها في هذه الخطيئة الكونية تفرق قوة كاليايف الوحيدة : شعوره بالمسؤولية الشخصية . فالشعور بالمسؤولية الشخصية ، لا بالذنب والخطيئة ، هو الذي يفضي بكاليايف الى موت خليق برجل ، واحترامه لنفسه هو القوة التي تمدّه بالايان بوحدته مع جماعته . لقد خلص كاليايف من الآلية الاجتماعية الصماء التي في القتل والثأر ، وهي التي يجسّدها ستيان وسكوراتوف . انه يحيا ، ويقتل ، ويموت ، دون احتقار . هنا تكمن قيمة المسرحية « المثالية » . وكما أشار كامو في احدي مقالاته ، ثمة بون شاسع بين رجل ككاليايف وبين المنظمين البيروقراطيين للقتل الجماعي في عصرنا نحن لا يعرفون القلق .

« العادلون » ، كرفيقتها « سوء التفاهم » ، قد لا تبدو اول الامر أنها ممتلئة بالحياة عندما تعرض على المسرح ، ولكن ما من ريب في أنها تحيا بكامل قوتها في عالم البير كامو . إنها من بعض النواحي تصور أوضح مما تصور أيّ من المسرحيات الثلاث الأخرى القضايا التي يثيرها كامو وتقلق باله . إن أعظم مأساة لأي انسان في عالم كامو المسرحي ، كاليغولا كان أم مارتا أم كاليايف ، هو أن يجعل من هذه الدنيا « صحراء مقفرة » ، أي أن يحطّم من الحياة ذلك الجزء الذي يمثل الفرح والحب أو ، في حالة الطفيان الاجتماعي كطفيان الطاعون ، أن يجعل التنعم بالفرح والحب يقارب المستحيل . والخطأ المأساوي الثاني هو التخلي عن هذا الذي يعطي الانسان كرامته : شعوره بالمسؤولية . في كل مسرحية ثمة تدمير من هذا القبيل في الاساس من الفعل . فاذا ما انعكس الشعور بالمسؤولية اصبح شعورا بالجرم ، وهذا يجرّ في أعقابه القاضي ومن ثمّ المهانة الجماعية واللامسؤولية الجماعية . والاشكال التي قد تتلبسها الثورة فيها خطر مأساوي ، في هذه

الحالة من العزلة واللامسؤولية ، حين تنجم الثورة عن تطلع الانسان الى السعادة والتماسك ، كما في الاشكال الشاذة التي نراها في « هزيان كاليغولا المنطقي » ، أو حلم مارتا الفتاة عن جنة عدن تسعى اليها . ثورة كهذه تنتهي الى تدمير الآخرين وإفناء الذات .

ان المجتمع الذي يهاجم الطاعون أو يتحداه كاليغولا أو كالياف يبدو غير واعٍ للاخطار المميتة الكامنة في تركيه . عن طريق هذه المسرحيات نرى ان كامو يهاجم مجتمعاً يستخدم ، في رأيه ، ثلاثة اشكال رئيسية للاقناع ، كلها تؤدي الى اللامسؤولية : التعمية ، والمعجزة ، والسلطة التجريدية .

وتتحرك شخصيات كامو بين طرفين : لامسؤولية رجل كفوكا والشذوذ الوحشي في شخص كاليغولا أو مارتا . وتماوجات المسرحية تعكس تجربة هؤلاء الافراد المبرحة وهم يقيسون المسافة بين مطامحهم والوقائع التي يقدمها المجتمع والكون معاً .

والصراع ، جوهرها ، صراع داخلي ، اذ يكافح القلب والعقل في محاولتهما بلوغ اتفاق بينهما . والعقل هو الذي ، في كل مسرحية ، يأتي بالنتيجة التي تبدأ الفعل : العقل بمنطقه المطلق المستبد الذي يقيم محكمته الخاصة ويحاول أن يفرض على الواقع عالم المؤكيدات المتناسك حيث يحس بالراحة والتبرير . فكاليغولا أو الطاعون يحاول ان يحقق هذا التحول . ولما كان الناس كلهم يتهربون جزئياً من هذا المنطق الذي لا يدحض ، فان الناس كلهم في نظره مذنبون .

هذا الشذوذ الفكري هو ما كافحه كامو ، كما كافح أيضاً الحل الاجتماعي الذي يقدمه بعض الذين يدعون الى العودة الى المسيحية ، الحل الذي يقترحه المفتش الاعظم في رواية دوستوفسكي « الاخوة كارامازوف » . « لقد رفعت الاناس وعلمتهم الكبرياء » يقول المفتش ، محاكاً السيد المسيح . وهو يقترح عكس رسالة المسيح بأن نبقى الاناس

متواضعين قانعين « بأفراح مرخصة » بسيطة ، ومجملهم يعرضون عن « الطموح الداخلي العظيم » الذي تتحدث عنه مارتا . إزاء ذلك ، يقترح كامو في كل من مسرحياته أن على المرء أن « يفخر بثورته » ، على أن تكون الثورة ، كثورة ديينغو ، ثورة القلب لا العقل وحده . ووراء نظام الكون وآليته التي لا تأبه بالبشر ، وراء حيثيات المنطق ، وراء الاشكال الجوفاء التي تتصف بها اللامسؤولية الاجتماعية ، ثمة امكانية لبلوغ نظام انساني يوفق بين القلب والعقل ، بين الحق والطموح . هذا لا يمكن نقاشه ولكن يمكن ان يحياه المرء ، وكل مسرحية برهان آخر على أنه يستحيل نكرانه . هذا لا ريب هو السبب في ان عالم دوستوفسكي مدّ كامو بالعناصر التي كان بحاجة اليها اكثر من غيرها ككاتب مسرحي ، وفي أن « المسوسون » مع « كاليغولا » أفضل مسرحياته .

ومن المحتمل أن مسرحيات كامو لن تحظى أبداً بشعبية كبيرة كمسرح ، فالرؤيا التي تحاول التعبير عنها مقصورة ، ربما اكثر مما ينبغي ، على تجربة كامو الحميمة ، وقد لا تكون بيئة في الحال للمشاهدين . وفي محاولته إعطاء المسرح لغةً يوجزها الى الضروري وحسب ، ربما أخفق أحيانا في خلق المنظورات التي يحتاج اليها المشاهد ليعدى بحالة المسرحية النفسية واتجاهها العام ، إن لم يكن بمعناها . ومن المحتمل كذلك أن المسرح المأساوي العظيم يتطلب الاعتماد على شخصيات نصف اسطورية ، نصف تاريخية ، لا يمكن خلقها ولا يمكن التعويض عنها بالشخصية الأليغورية التي يمثلها « أي » انسان . وهكذا فان دورا لا يمكن أن تعادل الكترا ، ولا جان اورستيس ، كما أن المشاهد لن يتقبل وضعها بذلك الاستسلام نفسه .

بيد أن طبيعة المشكلة التي تثيرها مسرحيات كامو ، ونوعية اللغة ، وأصالة المواقف الدرامية ، ترتفع بها عن مستوى الآني واليومي . فمن الواضح أنها لا عليها مقرب نظري ، كالذي يتيح للكاتب هذه المعالجة الماهرة التي نراها في « المسرحية المشكلة » السائدة اليوم . إنها تتحرك من

المجسّد الى المجرّد ، لا بالعكس . أما اذا كان للوضع المجسّد من القوة ما يؤهله لحل عبء الفكر ، فأمر يحتمل الجدل . فاذا أردنا أن نجد الشاشة الاكبر التي لا بد منها لاسقاط هذه المسرحيات — اكثر بكثير من الروايات — فان علينا أن نتحوّل الى مقالات كامو ، حيث نلقى تموجات فكره وتجربته توضّح وتحدّد منظويات مسرحه ، مع مداه المأساوي ومغزاه الدرامي .

١٩ مقالات في الأساطير

« ليس للأساطير مجرد ذاتها من وجود : انها
تنتظر منا ان نعيد تجسيدها . »

« ما عدنا نستطيع أن نختار مشكلاتنا . انها تختارنا ، واحداً تلو الآخر . فلنقبل بأن نختار هكذا . » (١) لقد « اختارت » البير كامو مشكلات " معينة دون غيرها لا تقل عنها صلةً بزمانه . ولقد باقت له على أنها مشكلات فترته الجوهرية ، فتأمل فيها بانقطاع وحيّة نجددها في مقالات تتفاوت طولاً وشأناً . والمقال أو التأمل الشخصي ، كشكل من اشكال التعبير ، أمر أساسي لدى كامو بحيث أنه حتى افتتاحياته القصيرة تنحو منحاه . ولكن اذا قصرنا همّنا على المقالات الرئيسية — « اسطورة سيزيف » و « المتمرد » ، والمقالات الثمانية في « الصيف » — فاننا نستشف استعمالين مختلفين لهذا الشكل من الكتابة : المقالات التي ينير فيها مواقف فكرية معينة ، مبدياً اتجاه تفكيره الاساسي ، والمقالات التي يلاحق فيها تأملات غنائية من النوع الذي نجح فيه في كتاب « اعراس » .

غير أن مقالات كامو كلها تنسم بالعاطفة الشخصية ، بالصور المتكررة نفسها ، والاستغراقات الفكرية نفسها . وحتى مقاله « تأملات حول

المقصلة» (٢) ، الذي يبدو موضوعياً في ظاهره ، مشحون بمحتوى عاطفي يعود الى شبابه الباكر . ان المقصلة ، والحكم بالاعدام ، من موضوعات كتاباته الاساسية . ومقالاته تحوي سجلاً لحياة داخلية عرفها رجل أدّت به ردود الفعل الجامحة تجاه العالم المحيط به الى انتقاء موضوعات معينة ، مقلصاً على نحو درامي كل المشكلات الى بضعة « معطيات » . وثمة ضمن المقال قناعة داخلية تقيم العلائق ، المنطقية والخيالية معاً ، وتدفع بالفكر الى نتيجة سبق أن تضمنتها العاطفة القاهرة منذ البداية .

من الخطأ أن تشدد نظاماً منطقياً للتعليل المجرد في كتابات كامو . إنه هو نفسه يتحدث عن أمور اليقين والقناعة والمعتقد . وتأملاته جميعها ، في جوهرها ، غنائية وبليغة ، وإن يكن بعضها أميل الى التدليل . واذا اخطأ المنطق العاطفي الحار ، كان جسيم الخطأ ، كما يعترف كامو . فعندما قامت محادثات المتعاونين مع الالمان ، في أعقاب الحرب العالمية الثانية ، وجعلته مناقشة موضوع « العدالة أو الرحمة » يعارض فرانسوا موريالك ، استطاع عندها أن يبرّر موقفاً اعترف فيما بعد بأنه كان مبنياً على العاطفة لا العقل ، مما أسف له . وبعض أعماله ، وبخاصة مسرحياته الاولى و « المتمرد » ، يدور بصورة غير مباشرة حول مخاطر هذا اللون من المنطق ، ولعل ذلك يبدي مقدار ما كانت هذه المخاطر مألوفة لدى كامو .

ولكن هذا هو السبب أيضاً في أن كامو استطاع ان ينتقي بضع صور أو مصطلحات اساسية ، كانت نقداً متداولاً في لغة عصره الفكرية ، ويشحنها بعنف من لدنه ، مستقطباً بذلك بعض الفرضيات الفكرية الرئيسية التي من شأنها أن تغذّي ما لدى القارئ العادي من أفكار ضبابية . فكلمة « عبث » * مثلاً ، بكل معانيها من استعمالها اليومي

* l'absurde بالفرنسية او absurd بالانجليزية ، وقد استعملت بالعربية ، كمرادف لها ، « عبث » و « عبثي » ، وذلك في الخمسينيات . اما في الستينيات ، فقد شاعت معها كلمة « لامعقول » ، وهي احياناً أدق . (المترجم)

الشائع الى مدلولها الخاص — « مناقض لمتطلبات العقل » — كانت مألوقة عند جيل نشأ على كتب دوستوفسكي ، ونيتشه ، وكيركغارد ، وكافكا ، جيل يرتاح لفرضيات الفلاسفة الوجوديين والظواهريين . أما لفظة « تمرّد » فقد كانت شائعة منذ عهد الرومانسيين . وقد غدت من الكلمات التي لا مهرب منها منذ أن جعلها السرياليون مفتاحاً لعالمهم ، وجعلها مالرو القوة الدافعة في عالم ابطاله الروائي .

غير أن هاتين الكلمتين في كتابات كامو معزولتان ، عاريتان ، تصحبهما صور تتردد . وبعض هذه الصور مهيمن — سيزيف ، الطاعون ، بروميثيوس ، وبعضها عابر — المينوتور ، هيلانة طروادة ، أشجار اللوز ، الصيف . بعضها جزء من لغة كامو الناضجة ينسجها في ثيا تدليله المنطقي — الغريب ، المنفي ، المحكوم بالاعدام ، الطريق الملكية ، الطريق القفر . وبعضها الآخر أقل استعمالاً ولكنه يوازي الكلمات الاخرى بقوة إفصاحه — المقامر ، الممثل ، الفاتح ، دون جوان ، دون كيخوتي ، الخلاق . والطريقة هنا لا تختلف عن القولية التي نراها بوضوح في « اعراس » ، التي ينحت بها كامو مصطلحه الشخصي : فتسمي الالفاظ البسيطة السهلة الادراك مشحونة بايحاء متوتر معقد عوضاً عن المعنى المحدّد ، وتلعب دوراً ثابتاً في عالمه الداخلي — الشمس ، البحر ، الجزائر ، فلورنسا ، على سبيل المثال . ما أسهل هذه اللغة منالاً بالنسبة الى القارئ العادي اذا ما قيست باللغة التجريدية التي روجّها أتباع سارتر ! فمن حسنات كتابات كامو أنها تُقرأ دونما عسر أو عنت .

لقد كان هدفه ، في الواقع ، أن يعطي الفكر مكانه المشروع في حياتنا ، لا مجرد التدليل عليه . وكان من أغراضه التي جاهر بها أن يقضي على ذلك الفصم الشائع الذي بموجبه يعيش فرد القرن العشرين ، هذا الفرد الشديد الوعي ، متردداً وفق مجموعتين من القواعد ، كثيراً ما تتضاربان :

مجموعة للاغراض الاجتماعية أو العملية ، وأخرى لاستعمال ذكائه ؛ وهكذا يراوغ المرء « لعبة » الحياة . كان همّ الذين سبقوا كامو مباشرة — برنانوس ، سانت اكسوبري ، مالرو — أن ينتزعوا من الانسان العاصي تصرّفاً ينسجم مع شكل من اشكال الفكر . أما كامو فقد الحّ على خلق وعي ينسجم مع شكل يومي من اشكال الحياة ، فارضاً ذلك على نفسه قبل غيره .

لقد اتهم بعض النقاد كامو بأنه كمفكّر لا يخلو من تناقض ، وبأنه تصدّي لمشكلات لم يكن مؤهّلاً لها ؛ وقد جرى هذا الاتهام أيام اشتدّ الجدل حول كتابه « المتورد » ، ونخطّي الجدل من الكتاب إلى صاحبه زاد الطين بلّة . إلا أن كامو لم يدخر وسعاً في القول بأنه لم ينبغ أن يقيم أو أن يدحض نظاماً فكرياً . فما مقالاته إلا تأملات مباشرة في قضايا كان له هوس بها ، وهي قضايا ، في رأيه ، يتميّز بها العصر الذي اسهم هو فيه . وللمرء أن يشكّ في نفاذ تعميمات كامو لتجربته الفكرية ، ولكن المرء لا يستطيع أن يدحض حجته ، لأنها وصفية في طبيعتها . فقد تكون وجهة النظر جزئية وحسب ، ولكنها تامّة الوضوح ، ومنطقية ، ضمن نظامها التعريفي . أما النبذة فدكتاتورية . وإذا نسي القارئ التعريف الاول ، فلعله يحزن عند كل قول لاحق . عندما يقول كامو : « كل الأناس العقلاء بعد أن يفكّروا بانتحارهم ... » ^(٣) ، فهو مؤقتاً قد عرف « العقلاء » بأنهم يتميزون بتفكيرهم بانتحارهم ، وسرعان ما يجمع قرّاءه ، بقوة عبارته ، في ذلك الصنف من الناس . وبهذه المعالجة الأمرة البارعة ، يستمر فيقيم حجّة لا تقارع . ومع ذلك فانه قبل ذلك بفقرتين كان قد كتب : « اذا بدأ المرء يفكّر ، فقد بدأت قواه تتعصّر » . وهذا تناقض ظاهر .

مَن من الأناس « العقلاء » يقبل الاستنتاج التالي كما هو : « حينئذٍ لن يكون العالم منقسماً بين العادلين والظالمين ، بل بين السادة والعبيد » ^(٤) . متى كان العالم يوماً « منقسماً بين العادلين والظالمين » ؟

أو : « الأفعال العظيمة كلها والافكار العظيمة كلها ، لها بدايات قافهة » (٥) .
أصحيح ذلك ؟ أليس هناك شاذٌ واحد ينقض تعميما كهذا ؟ من اليسير
جداً نقض الجدل عند كامو ، جملة بعد جملة . ولكن ، ثم ماذا ؟ انما البلاغة
تفتح الطريق أحيانا للفكر ، والمهم عندئذ هو حركة المقال ككل ، نقطة
الانطلاق ، وجهة السير ، الشكل المفروض على المادة نفسها . فالنتيجة لا
تبرهن ، انما هي التي تبرهن . إنها ضمنية في جملة المستهل ، بلغها صاحبها
من قبل ، وهي تسير قدما بجرأة لتخلص من كل إنكار أو تردد ، غير قابلة
للتفنيد ، كموضوع موسيقي .

ويتضح لنا مدى الشخصية في وجهة النظر ، ومدى العاطفة في
التعليل ، عندما ندرك ان تفكير كامو بأجمعه أفضى به إلى بحث قضية الفن :
مشكلته ككاتب . ولأهمية الدور الذي يعطيه للفن ، كما نرى في العديد من
محاضراته ومقالاته ، فانه يستحق دراسة خاصة * . كل الطرق تؤدي إلى
ذلك . ولم يلتزم قط انسان موضوعاً بهذا العمق وهذه الحرارة كما التزم
كامو هذا الموضوع برغم الحياء المقصود في اللهجة التي توخاها .

كان كامو يتندّر أحيانا فيقول إن فكره يعطى للجرائد المسائية
جزءا جزءا في شعارات : « ما عدت أقول ، ولو على نحو عابر ، « عبث ! » ،
هناك كلمات أخرى تتقاطر كلما أشار أحد إليّ : « حدّ ، قسّط . عليّ أن
أجدد نعوتي . مهمة شاقة (٦) » . ولكن هذا ، كما رأينا ، نتيجة لا مناص
منها لما في لغته من ميّزة خاصة .

وفي السنين التي كان اسم سارتر يعقبه ، دائما تقريبا ، « وكامو » ،
انكر كامو في شيء من المفارقة ان تكون له اية صلة بالوجودية . « ربما
يجدر بي أن أقرّ العزم على دراسة الوجودية (٧) » — قول كهذا كان من
قبيل التفكه من رجل صرّح قبل ذلك بلحظات بأن « الكتاب الوحيد

* يجدها القارئ في الفصل ٢٤ .

المعنيّ "بالافكار مما نشرت ، « اسطورة سيزيف » ، كان موجّها ضد ما يسمّى بالفلاسفة الوجوديين » .

لقد كان كامو ملماً بأهم دعاة الوجودية واسلافهم ، على الأقل فيما يتعلّق بالخطوط العريضة لمناهج تفكيرهم . قرأ نيتشه بامعانٍ وتفحصٍ بعد عام ١٩٣٧ ، وكان يقاوم نيتشه أكثر من اي فيلسوف آخر ، او على الأقل بعض أوجه فكره . وفضلاً عن نيتشه بوسع المرء أن يذكر اساءة أناس اقل شأنًا : غويينو ، سوريل ، شبنغلر ، وهو يستشهد بهم في دفاثره . ولم يجتذبه كيركغارد الذي طالعه بشيء من الاهتمام ، ولكنه كان ميّالاً إلى بلاغة تشستوف العاطفية . ولنا ان تتساءل إن كان قد تعمّق في كتابات هوسرل ، وهايديغر ، وياسبرز باكثر مما تقتضيه دورة دراسية في الجامعة . ويبدو أنه منذ البداية قد ورث عن جان غرينيه تحفظه النقدي إزاء هيغل وماركس . على أن خلفيّة كامو الفلسفية ، إجمالاً ، كانت اعرض بكثير مما يتمتع به المثقّف العادي في جيله ، وإن لم تكن مما يتمتع به فيلسوف محترف كسارتر . فقد كان ينجذب بالفطرة الى الفلاسفة اللامنهجين كانهجذابه الى روائيين معينين : مثلاً ، دوستوفسكي ، الذي يشبع عالمه عالم كامو نفسه * . وملفيل ، الذي كان لروايته « موبى دك » أثر عميق في خياله ، والذي نجد أن لروايته « بيلي بد » Billy Budd صلة ما بـ « الغريب » .

ويبدو أن كامو كان يطالع كتب الفلاسفة كما يطالع الأدب ، أي طلباً للنور الذي قد تلقّيه على تفكيره . وللأدب هنا ميّزة على الفلسفة في أنه يوحى بتفاصيل تقنيّة حول الشكل والاسلوب . إن كامو ، من بعض

* بعض موضوعات دوستوفسكي الاساسية هي موضوعات كامو : انهماك دوستوفسكي بقضية الاعدام ، مثلاً ، كما تمثلها شخصية الامير ميشكين ؛ واشخاصه الذين يغامرون بحياتهم اعتماداً على فرضيات فكرية مستيثة ويستمرّون بها الى نهاياتها المنطقية ، كايغان كارامازوف ، او كيريلوف ؛ الحس بغرابة الحياة كما يعبر عنها ميشكين وآخرون غيره . ان شكل «السقوط» يذكّرنا برواية دوستوفسكي «رسائل من العالم السفلي» ، ومشهد الجسر يذكّرنا بـ «البديل» The Double .

الوجوه ، أقرب الى منطقة العواطف الجارفة ، اولئك المنطقة الجزئيين الذين لا يتهاونون مع أنفسهم أو غيرهم ، ديمتري وإيفان كارامازوف ، وراسكولينكوف - وإن يكن أكثر منهم ضبطاً للنفس . « ما الذي فعلته سوى أنني رحت أجادل حول فكرة وجدتها هائلة في الطرقات في زمانني ؟ غنيّ عن القول أنني غذّيت الفكرة (وأن جزءاً مني ما زال يغذّيها) مع جيلي برمته . لقد وقفت على شيء من البعد عنها لكي أبحث فيها وأحكم على منطقتها * » . وقد فعل ذلك وسيلة لاكتشاف الذات ، وهو اكتشاف لم يتمّ يوماً قط : « ما من إنسان يستطيع أن يقول ما هو . ولكن يصدف أحياناً أن بوسعه ان يقول ما ليس هو . فالمتعمّن يحكم عليه حينئذ بأنه قد أدرك منتهاه . ثمة ألف صوت يلعلع بما اكتشف ، غير أنه يعلم أن الامر ليس كذلك » لم يكن يُعنى بتفكير الآخرين لما فيه من قيم جوهرية بقدر ما كان يُعنى به من أجل تلك اللحظات التي يجده فيها يتفق مع تفكيره او يعارضه . وعندها يأخذ ما يراه أساسياً ، غير مبالٍ بمصدره وغير مبالٍ أحياناً بمدلولاته الدقيقة ضمن منهجيته الأصلية . إن مقالاته أدبية ، وليست اختصاصية . وهي موجّهة لا للفلاسفة المحترفين ، بل لغير ذوي الاختصاص من الناس

* «اللغز» L'Enigme في كتاب «الصيف» (إشارة الى «أسطورة سيزيف») .
 ** بدأ ذلك جلياً في النقاش الذي عارض فيه كامو الفيلسوف فرنسيس جاكسون عام ١٩٥٢ .
 لقد دار الجدل حول «التمرد» (في مجلة «الازمنة الحديثة» العدد ٧٦ و ٨٢) على مستويين منفصلين . وكان سوء التفاهم بين الاثنين تاماً .

٢٠ حَيَاة عَبَّيَّة

« ... ازاء هذا الوضوح البسيط الذي كان لي
أبدأ وضوح الحقيقة ... »

« اسطورة سيزيف » عمل رجل شاب . شرع كامو يفكر في كتابة مقال عن « العبث » منذ عام ١٩٣٨ . أما العمل النهائي - وهو في الواقع مجموعة مقالات ، لا مقال واحد - فانه يركّز على مشكلة السعادة ، وهي من القضايا الكبرى التي شغلت كامو في اواخر الثلاثينيات ، والتي كما رأينا حاول أن يكتب عنها روايته الأولى . فالروائي ليس بغائب عن هذه المقالات ، لأن البطل الذي يظفر بالسعادة فيها هو « الانسان العبثي » ، الذي يخصه المؤلف بقسم كبير من الكتاب ، حيث يصف بمتعة ظاهرة شتى الاشكال الكاشفة التي يتخذها « الانسان العبثي » في خياله .

ولكن ، في نظر كامو الشاب ، يستحيل فهم هذا الانسان الى ان يخلّى المسرح تهيؤاً لمقدمه . والقسم الاول من « اسطورة سيزيف » انما يقوم بهذه المهمة العاتية . لأول مرة ، ستوصف لعبة الحياة بدقة وأمانة ، وتحدد أصولها وقواعدها بوضوح . في هذا اليقين الفتيّ ، هذا العزم الشاب ، كثير من الجمال ، حتى ليكاد يطفى هذا القسم من الكتاب على

القسم الثاني واخلاقية السعادة ، التي كان المفروض في القسم الأول ان يهيئ لها .

تقول المقدمة بإيجاز إن المقالات تدور حول مرض معين ، أصيبت به نفسية العصر . وكما وصف شاتوبريان « مرض القرن » الزوماني في اوائل القرن التاسع عشر ، أو كما حلل باريس « ديلتاتيتة » الثمانينيات من ذلك القرن ، كان لكامل هدف خلقي . فالعقبة الأهم ، لديه ، في سبيل اخلاقية السعادة ، وهي العقبة التي ينبغي التغلب عليها ، هي « المرض » المتألف من موقف معين تجاه ما يسميه كامو بالعبث — ثم يعرف هذه الفكرة ، إنه يستهدف تحولاً جذرياً في القيم ، ليستخلص من فكرة العبث استجابة ايجابية للحياة بدلاً من الاستجابة السلبية التي يراها حوله . فهو ، ضمن حدوده ، يسير على غرار باسكال عندما راح يخاطب المستهتر ، ومن وجهة نظر المستهتر استنبط الحجج التي أدت به ، لا الى تشكك المستهتر ، بل الى الايمان .

نحن نعلم ان الكثيرين من المثقفين الشبان في اواخر العشرينيات وطوال الثلاثينيات كانوا يشعرون بان الحياة ، في مصطلح ذكائنا الانساني ، لا يمكن فهمها . لقد ورثوا التشكك والتشاؤم عن « نهاية القرن » مع حس عميق باضطراب أمور الانسان كلها . وكانت النتيجة المنطقية — على نحو إجمالي — لأولئك الذين وصفهم كامو بأنهم « يعيشون خارج نطاق النعمة » أن الحياة أيضاً لا معنى لها . فاذا كانت الحياة خلواً من المعنى ولا يمكن فهمها معاً ، فللمرء أن يستنتج أنها مهزلة — رهيبة أو مرحة — لكل انسان فيها أن يرفض لعب دوره أو ان يلعبه وفق قواعد من اختياره هو ، دون أن يعبأ بصفاتها الخلقية . ان رواية سيلين « رحلة الى نهاية الليل » Voyage au bout de la nuit (١٩٣٢) شجب نموذجي مرّ لعبث الحياة أو لامعقولها . وكتابات مونتريان تحاول أن تبني مجموعة من القيم الشخصية على هذه العدمية . في حين ان مالرو وسانت اكسوبري ، كل على

طريقته ، يكافحها . أما الفلاسفة الوجوديون فانهم يهدمون الواجهات
الأنيقة الجميلة التي ابتناها اسلافهم العقلانيون ، و يقيمون فكرهم على
أساس من عبثية الحياة المطلقة وانغلاقها على التأويل ، لمقاومتها المنطق ،
ويقترحون سبلاً أخرى الى الفهم . بيد أن اذهان الأكثرية لم تتخط
البدئية البسيطة القائلة ان الحياة لا معنى لها ، وانه لا يهم الانسان ، ما
دامت الحياة خالية من المعنى والقيم ، كيف يحياها .

الى هؤلاء المثقفين الشبان يوجّه كامو « اسطورة سيزيف » . إنه لا
يعترف فحسب بأن الحياة الانسانية لا يفهمها الانسان بل يقيم الدليل على
ذلك ايضا ، غير أنه يفعل ذلك لكي يدحض الاستنتاج بأنها ، تبعاً لذلك ،
لا معنى لها : « ليس سدى أن الناس حتى الآن تلاعبوا بالألفاظ وتظاهروا
بالاعتقاد بأن المرء حين يرفض اعطاء معنى للحياة فان ذلك يؤدي حتماً
إلى القول بأنها لا تستحق العيش . في الواقع ، ليس ثمة شيء مشترك يربط
بين هذين القولين » ^(١) . وهو يجبرنا على الاعتراف بأن الحياة لا معقولة
وأنها ، لكل واحد منا ، ذات قيمة لا تقدّر . ويزيد من قيمتها وعينا الحاد
لرفضها أن تخضع للفهم الانساني . ان كامو ، في بضع صفحات قصار ،
ويلمّز من يده ، يصرف عنه الفلاسفة الوجوديين والطواهريين الذين ،
بعد ان اثبتوا هذه الحقيقة ، يسترسلون « فينتحرون فلسفياً » بمراوغة
تعريفاتهم ، وإعطاء معانٍ اعتباطية لما هو خلو من المعنى بلغة عقلانية أو
غير عقلانية . وهو يوجّه هذا اللوم نفسه لدوستويفسكي وكافكا في
الصفحات المخصصة لهما * . إزاء ذلك نجد أنه يرضى بحدودية تعريفه كأمر
مفروغ منه ويعلن عن عزمه على إثبات قيمة حياةٍ لا معنى لها فيما وراء
ذاتها .

إعادة الاعتبار الصاحبة هذه لحياة طالما كانت موضع الذم ، مهما

١١ مقالته عن كافكا لم يدرج في الطبعة الاولى من «اسطورة سيزيف» ، بل طبع اولا على حدة
عام ١٩٤٣ ، ولكنه ادرج في طبعة لاحقة من «سيزيف» الذي كان ينتمي اليه في الاصل .

يكن ظاهرياً ما وراءها من تعليل ، تضع كامو في صحبة العديد من كتّاب فرنسا في القرن العشرين - جيد ، جول رومان ، جونو ، من بين اللامسيحيين - الذين أبدوا رد فعل عنيفاً ضد شتى أشكال العدمية السائدة منذ « نهاية القرن » . إلا أن طريقة كامو وعقليته خاصتان به شخصياً .

يبدأ كتاب « سيزيف » بأحدى تلك العبارات النصّية التي يتصف بها كامو : « ليس هناك إلا مشكلة فلسفية واحدة خطيرة فعلاً - الانتحار » ولكن لا الانتحارات كلها ، بل فقط تلك التي لا تقع عادة ، تلك الانتحارات التي يجب ، منطقياً ، أن تتبع الاعتقاد بأن الحياة خلو من المعنى ولا تستحق أن تعاش . وعلى طريقة كامو ، تتقدم هذه الحجة الجدلية بسرعة وعزيمة : يفاجأ القارئ ، وتجعله العبارة النصية يفزّ من سباته ، ليجابه المسألة بكافة منظوياتها . « موضوع هذا المقال هو بالضبط العلاقة فيما بين العبث والانتحار ، بأي مقدار دقيق يكون الانتحار حلاً للعبث . » قد يخال المرء أن هذه مسألة أكاديمية وضعت في قالب حكيم حذر ، السى أن يدرك أن الربط على هذا الفرار البسيط بين فكرتين معقدتين كالعبث والانتحار ، ثم الحديث بلغة « المقدار الدقيق » ، إنما هو مثل على الوضوح اللفظي أكثر منه الفكري .

يستمر كامو بعد ذلك ليوضّح معنى لفظة « العبث » بأقامة « جذران » من العبث حولنا . ويستخلص بتعاقب سريع من حياتنا اليومية امثلة من العبث شائعة الاستعمال ، باعترافه ، في التحليلات الوجودية السائدة . وسرعة وصفه واعراضه عن المصطلحات العويصة يخدمان غرضه : « يتفق أن يتهاوى حولنا ديكور حياتنا اليومية في حطام . اللباس ، الترام ، أربع ساعات في المكتب او المصنع ، وجبة أكل ، الترام ، أربع ساعات من العمل ، الاثنين ، الثلاثاء ، الاربعاء ، الخميس ، الجمعة ، السبت ، كلها في نفس الايقاع ، والطريق سهل السير فيه معظم الوقت . ولكن كلمة لماذا تظهر

ذات يوم واذا كل شيء يبدو متعبا ملونا بالدهشة . « (٢)

« كل شيء » ؟ — لقد أحسن انتقاء اللفظتين . إذا لم نغصّ في الرقابة ونغرق في السبات ثائية ، فالتنا نبداً بالنظر حولنا بأعين جديدة ونشرع في مغامرة ملأى بالمخاطر ، في مجابهة لهذا البعد المقلق من الحياة ، العبث . ويداهمنا حس مرور الزمن : « نحن نعيش في المستقبل : « غدا » ، « فيما بعد » ، « عندما تتوظف » ، « عندما تكبر ، ستفهم . » هذا اللاتلاحق رائع ، لأن المسألة في الواقع مسألة احتضار . « (٣) ان تمرّدنا على انقضاء حياتنا هذا وجه آخر من أوجه العبث .

وأحياناً تدهمنا غرابة عالم الأشياء المحيطة بنا — وإن تكن جميلة — وتدهمنا غرابتنا التي نراها في الآخرين كما في أنفسنا : « اضطرابنا إزاء وحشية الانسان بالذات ، سقوطنا الذي لا يقاس إزاء صورة هذا الذي هو نحن أنفسنا ، « غثياننا » ، كما يسميه كاتب * عصرنا — هذا أيضاً هو العبث . والغريب الذي ، في لحظات وجيزة معينة ، يتقدّم نحونا في المرأة ، الأخ المألوف المقلق الذي تبيّنه في صورنا الفوتوغرافية — ذلك أيضاً هو العبث . « (٤)

أوجه العبث هذه كلها تنتهي إلى وعينا ليس للموت عامة بل لاحتضارنا . « ما من اخلاق ، وما من جهود يمكن تبريرها مسبقاً إزاء الرياضيات الدموية التي تنظم حالتنا . « (٥)

وبعد أن يكون كامو قد أطلعنا على أوجه العبث المختلفة وقلقنا إزاءه ، ينصرف الى طرقنا في معالجة العبث وينتهي منها دون ملاحظة . وإذا انتقل من العالم المجسد الى العالم المجرّد ، تشتد لهجته حرارة وتكثر الكنايات والتشابه في أسلوبه . إنه يؤكد بسرعة أن الذهن لا يستطيع تفسير أو فهم

الاشارة الى جان بول سارتر الذي كان كامو قد راجع كتابه «الفثيان» في جريدة «الجير ريبليكان» (١٠ تشرين الاول ، ١٩٣٨) .

الكون ، حتى ولا الكائن البشري الذي يعمل الكون من خلاله : « هذا العالم بوسعي ان أُلْسه فأستنتج أنه موجود . هذه نهاية العلم لدي » ، والبقية تأويل . » « سأبقى الى الأبد غريباً عن نفسي ... غريباً عن نفسي وعن العالم . » لقد طوّقتنا الجدران الآن . وحيث أننا نموت ، فأننا مرغمون ، بعكس الحالدين ، على التفكير بلغة الحياة ، ولا تقدر على فهم حياتنا ، برغم أن عقلنا يطالبنا بتقليص اشكالها الشتية إلى وحدة ما منطقية . ولكن هذا أبعد ما نستطيع الذهاب اليه دون غش ، دون أن نحلّ الحنين والتمني محلّ الحقيقة .

وسبل النجاة كلها مسدودة ، لأنها جميعاً تسمى وهمية : فالأمل الذي تقدّمه الاديان في حياة بعد الموت ، أو اللجوء إلى تفسير ما عن طريق الفلسفة ، إن هو إلا اسقاط لحنين الذهن الانساني في بحثه عن الوحدة . لعلّ قارئ « اسطورة سيزيف » يخالجه شيء من الريبة اذ يرى هذا المؤلف وهو في عشرينياته يُلقي عنه بسهولة بكل معضلات الفلسفة الكلاسيكية وعقائد الدين العريقة ، غير أنه يعترف ولا شك بشيء من السرور حين يراه يرجوه مباشرة أن ينظر في لغز الحياة ، وهو اللغز الذي يعود كامو إليه مداورة عن طريق الانتحار .

خط التعليل سريع . اننا نموت ونحن نعلم اننا نموت ، وهذا كل ما نعرف عن نصيينا . نحن مرغمون اذن على التفكير بلغة الحياة ، لأن الموت ، بالنسبة لنا ، لا معنى له . أما الانتحار فانه ، كما يستنبط كامو ، الاعتراف بأن للموت معنى : « لنا أن نضع قاعدةً هي ، أن الرجل الذي لا يعيش ، ما يفكر فيه يقرر فعله » ، ولكن الموت بلغة الانسان لا يمكن ان يكون له أي معنى . يقيننا الوحيد هو حياتنا . فالمنطق يقتضي بأن نرفض رفضاً عنيفاً فكرة مهادنة الموت ، لأن حياتنا لا معنى لها فيما وراء ذاتها . ان التمرد على الموت هو الموقف الوحيد الممكن للانسان .

وهنا ينتقل كامو الى الموضوع الذي يهمه اكثر من غيره ، الأخلاقية

التي تتضمنها تتأججه . « للانسان العبثي » الآن أن يدخل المسرح .
« الانسان العبثي » إنسان بلا حنين . لقد قبل بأسوار سجنه والنتيجة
المنطقية لجدل كامو . إنه شديد التعلق بالحياة ، وهو عدو الموت . وفي ذلك
يكمن التأكيد الواعي على انسانيته . إنه ضد نظام الكون الطبيعي الذي
تكون فيه كلمتا « الحياة والموت » بلا معنى ، ضد الآلهة ، ان كانت ثمة آلهة .

ثورة انسان كامو العبثي ليست ثورة على قسمة الانسان . انما هي
جزء لا يتجزأ من قسمة الانسان . والتخلي عن هذه الثورة هو التخلي عن
جزء من إنسانية المرء ، وهو الجزء الذي نغرى أشد ما نغرى بالتخلي
عنه ، لشدة ما يراودنا الحنين الى الأبدية ، وحاجتنا الى الفهم الكلي . يمكن
القول إن انسان كامو العبثي يحيا بلا أمل بالنسبة الى هذين الحلمين
البشريين ، حلم الأبدية وحلم الفهم الكلي ؛ ولكنه ليس بلا أمل في الحياة
ذاتها . إنه لا يعوزه الايمان بحقيقة تجربته ضمن اسوار سجنه ، ولا يعوزه
الفرح . والحياة تيسر له امكانياتٍ لا تستنفد ، له الحرية ، ضمن حدود
كونه فانياً ، في ان يقبلها .

ليست هذه العقيدة مجرد شكل جديد للهيدونية . * فالانسان العبثي
عليه في كل لحظة من حياته ان يلقى في الميزان كل ما في وجوده الكامل من
ثقل تحدّياً ، ورفضاً للاستسلام للاثبات تفاهته ، وتشديداً على التزامه
العميق للحياة . فأخلاقية كامو في هذه الفترة من حياته يمكن تسميتها
هيدونية بطولية .

وإن المرء ليدهش عندما يأتي الى الصفحات التالية من المقال واذا هو
قد انتقل الى جو رومانسي يحيط بمجموعة كامو من « الأناش العبثيين » .
هذا الجزء من الكتاب اكثر اجزائه كشفاً ، إذ يعبر عن شهية المؤلف الشاب
للحياة ، او قل قابليته للحياة . فكل من « أبطال العبث » الأربعة يجسد

hedonism ، وهي المبدأ القائل بان اللذة هي الخير الاسمى . (المترجم)

إحدى حيويّات كامو نفسه . ولئن يذّرنا كامو بأن حتى أحط البشر بوسعه أن يحيا « الحياة العيشية » ، فانه لا يتوقف للتدليل على هذه النقطة . ولعله يعتمد على مرسو كثل وافٍ لحاجته ، فينطلق إلى ما يدعو به بالنماذج القصوى ، إلى دون جوان ، والممثل ، والقاتل ، والخلاق . ورغم ما في لهجة كامو هنا من تحفظ ، فإنا نجد أكثر من صدى للشخصيات العظيمة التي عرفت النهضة الإيطالية .

دون جوان ، عند كامو ، يحاول أن يستنفذ جميع امكانيات الحب الانساني التي لا تستنفذ ، لا عن دافع صوفي نحو المطلق ولكن عن شهوة للتنويع الذي لا حدّ له في كل وجه فذّ عابر . إنه يعيش جياش العاطفة في هذا التماس مع الحياة ، هذا التماس الجزئيّ الدائم التجدد مع حياة لا يعافها مهما نال منها ، حتى النهاية .

الممثل يتلبس بحيواتٍ مختلفة في تعاقب سريع ، يعيش كلا منها بكل زخمها على المسرح ، مستهلكاً حياته هو لكيما يهب الحقيقة لحياة الشخص الذي صار مؤقتاً ، رغم علمه بأن هذه الحقيقة لا تدوم لأكثر من ساعتين اللتين يجسدها فيها . وهو يفعل هذا ويكرره مائة مرة في مسرحيات لا يستنفدها إلا موته . ولكن كلاً من هذه الحيوانات المائة التي يجرب بقاءها وموتها على المسرح لا تقل أو تزيد أهمية عن حياته .

أما الفاتح ، في مصطلح كامو ، فليس بالشخص التاريخي المؤلف الذي ينشر بالفتح سلطانه على الشعوب والمناطق الجغرافية المترامية . فهو ربما قد ولد بعد عام ١٩٤٠ ، ويتحدث بصيغة المتكلم أصالة عن نفسه ، وتنمّ لهجة حديثه عن أنه قد يكون أصغر « نماذج » كامو سناً . إنه الفاتح « الواضح التفكير » الذي يتخيله مالرو ، والذي يعلم « أن الفعل بمحد ذاته لا تقع منه » : « ثمة فعل مفيد واحد فقط ، إنه الفعل الذي يصنع الانسان والدنيا من جديد ، » ^(٦) وهو من قبيل المستحيل . هذا الفاتح هو الذي ، إذ أدرك لاجدواه الحقيقية ، يستخدم كل وعيه وفعله المتكرر ضد قدرية التاريخ

ولصالح قضية الانسان الخاسرة أبداً .

اذن فدون جوان ، والممثل ، والقاتح ، أمثلة لا على الهيدونية المجرّدة بل على قهر الحياة ، والذات ، والسعادة ، وذلك يكثر الذات التي لا يستنفدها إلا الموت : الحياة « يلعبها » هؤلاء « الأمراء بلا دولة » ، هؤلاء المنفيون الكبار الذين قبلوا تحدّي الكون فراحوا يميّون ويفعلون دون ان يبرّروا وجودهم منطقياً ، معطين حياتهم مغزى لا يستطيعون البرهان عليه .

أما أشد العبيين عبثاً ، وبالتالي اكبر الأمراء والمنفيين ، فهو الخلاق . ان الخلاق يعلم أن العمل الفني ليس إلا وسيلة يعيد بها ، وقد عمّق وعيه ، عيش حياته مرة بعد مرة ، احتجاجاً ، وثورةً على مصيره الانساني * .

هنا يظهر سيزيف ، بطل العبث ، مجملًا هذه الصور كلها ، مخاطبًا خيالنا مباشرة . ولكن سيزيف ، كرمز ، لا يماثل بالضبط مناخ كامو الفكري ، حتى عندما يبالغ كامو بتوسيع الصورة مستغلًا شخصية سيزيف وأوجه قصته المتباينة .

يقول كامو : « حكمت الآلهة على سيزيف بأن يدحرج صخرة صعداً الى قمة جبل حيث تعود الصخرة فتدحرج نزلاً بثقلها . لقد ظنت الآلهة ، في شيء من الحق ، ان لا عقاب هناك أشدّ من واجب لا طائل فيه ولا أمل يرجى منه ^(٧) » . والسبب في ذلك هو أن سيزيف ، بعد موته ، استأذن بلوتو بالعودة الى الارض مدة قصيرة لينفذ انتقاماً له ، فوجد الارض جميلة ممتعة بحيث تقض عهده ، ولم يعد الى العالم السفلي إلا عندما ارغمت الآلهة على ذلك . فسيزيف ، في نظر كامو ، هو بطل العبث « بسبب احتدام عواطفه وشدة عذابه معاً » . فازدراؤه الآلهة ، وكرهه الموت ، وعشقه الحياة ، كلها سببت العذاب الذي لا يوصف ، هذا العذاب الذي يستخدم

* للمزيد من بحث دور الخلاق كما في « سيزيف » ، راجع الفصل ٢٤ .

فيه كيان المرء بأجمعه لكي يحقق لاشيء . هذا هو الثمن الذي على المرء أن يدفعه مقابل متعات الارض » .

من السهل تصوير عذاب سيزيف . ولكن العسير هو استجلابه الى البؤرة من تفكير كامو . فعذاب سيزيف يبدو فوق طاقة الانسان لأنه أبدي ، غير أن كامو في الصفحات السابقة من المقال يشير ضمناً إلى أن منشأ عذاب الانسان هو كونه آيلاً الى الموت . في « اسطورة سيزيف » في الواقع صورتان لسيزيف يصعب التوفيق بينهما أحياناً . هناك سيزيف الذي يعود من الجحيم ليعيش في روعة الشمس والبحر ، عالماً بأنه لن يقدر على تحدي الآلهة الا مؤقتاً ؛ وصخرته عندئذ هي علمه بأنه مائت لا محالة . ولكن هناك ايضاً سيزيف الذي حُكم عليه بواجبه الرهيب طوال الابدية . ومن الغريب أن كامو يركز اهتمامنا على سيزيف الثاني هذا ، جاعلاً منه رمزاً للسعادة الميسرة للانسان .

لقد انهك سيزيف بما فرضته الآلهة عليه من واجب ، فتخطى التمرد . وعندما يدنو من القمة وتأخذ الصخرة بالتدحرج عودة إلى السفح ، فانه ينظر اليها بتام وعيه ويشرع بنزوله هو وئيد الخطى : « فرح سيزيف الصامت كله هنا . انه يمتلك مصيره . والصخرة ملكه ^(٨) » . وعلى هذا الغرار نفسه ، فان «الانسان العبيث» ، عندما يتأمل عذابه ، يفهم الاصنام جميعها . والكون اذا ما عاد فجأة الى صمته ، تعالت فيه آلاف أصوات الدنيا المدهشة الصغيرة . من الواضح اننا خلّفنا وراءنا الجحيم حيث لا توجد « أصوات الدنيا المدهشة الصغيرة » .

وفي النهاية يتحول الرمز ثانية . « انني الآن اترك سيزيف عند الحضيض من جبله ، فالمرء دائماً يعود الى عبئه . الا أن سيزيف يعلمنا ان ذلك الضرب السامي من الولاء الذي لا يعترف بالآلهة ويرفع الصخور ... الكفاح صعداً الى القمة كفيل بأن يملأ قلب الانسان . فعلينا أن نتخيل أن سيزيف سعيد ^(٩) » . أية قمة ؟ إن الاخلاقية التي يتميز بها ابطال كامو

السابقون الاربعة مستمدة من التوكيد على ألاّ طريق « صاعدة » هناك .
يبد أن سيزيف الآن بطلٌ خلقي ، رواقى ، مؤمن بأن كرامة الانسان ،
برغم الآلهة ، تتطلب منه أن « يكافح صعوداً الى القمة » .

ومن الظاهر أن لرمز كامو أوجهاً عديدة ، وأن خياله فيما يبدو اشتط
به الى ما وراء الفكرة التي شرع بتوضيحها ، كاشفاً بذلك عن ايمان داخلي
تنبىء عنه رغبته الحريصة في البقاء ضمن نطاق « الدلائل » . فسيزيف وهو
يكافح صعوداً الى القمة ، مع علمه بأنه لن يبلغها ، قد يكون رمزاً للانسانية
جمعاء . وعظمة سيزيف ، في التحليل الاخير ، وكذلك سعادته ، تتأتى من
أنه لا يستطيع أن يسمح للصخرة بالبقاء في اسفل المنحدر .

وفي ثنايا المقال تصطبغ كلمة « عبث » ، كرمز سيزيف ، بعدد من
المعاني مع شيء من الغموض . وكذلك الأمر مع كلمة « تمرّد » . هل
العبث في حالتنا الانسانية محدّد بانغلاقها على الفهم أم بكوننا مائتين ؟ على
ماذا يتمرّد الانسان بالضبط ؟ أعلى الموت ، أم على الحدود المفروضة على
عقله ، أم على غموض الكون ؟ ما هو هذا التمرّد الذي ينتهي الى رضا
كرضا سيزيف ؟ مهما يكن وجه المشكلة الذي تتمعّنه ، فان المقال يؤدّي
بنا الى نتيجة واحدة : الحياة ثمينة جداً بالنسبة للفرد ؛ لا يدرك المرء السعادة
إلاّ بوعي واضح لمعطيات الحياة ؛ لا يمكن للسعادة ، في جوهرها ، الا ان
تكون مأساوية . فالانسان العبثي ، تعريفاً ، متعلّق بالحياة ، وكل مراوغة
للحياة هزيمة واستسلام . إن الحياة صخرتنا .

بكتاب « اسطورة سيزيف » بدأ كامو كفاحه ضد العدمية . لنا أن
نتخيل ، ولو بشيء من الصعوبة ، ان سيزيف سعيد ، غير أن صورة اخرى
للانسان تبدأ بالبروز في ثنايا المقال ، تتخطى صورة « الانسان العبثي » .
لعل الحسّ العميق بالعبث الذي حاول كامو هنا التحكّم به ، لا مجرد
التخلص منه ، كان يوازنه ايمان فطري بمعنى خلقي للحياة : فدون جوان
وسيزيف يتبادلان نظرات التساؤل من على بعد . واذا رُدّ الاعتبار للحياة

والسعادة قد تحوّل ، ولا ندري كيف ، إلى تمجيد الواجب الذي يقتضي ضرباً من نكران الذات .

في تنمية « سيزيف » نشاط ممتع ، اذ يتقدّم الكتاب بايقاع مرح يصل بين اقسامه المختلفة ، موازناً ضبط النفس ورصانة اللغة البادين . مالرو ليس بعيداً في الخلفية ، يوحى بـ « رجولة » اللهجة التي يكاد كامو يعلنها عن تصميم . ولعل حاجة كامو إلى الابقاء على النبرة والايقاع تعلّل بعض عدم اكترائه لتحوّل المضمون أحياناً في ألفاظه . ولعل الغموض مقصود ، لأن العدو هو العبث بشئى اشكاله ولا بد من السيطرة عليه .

بوسع القارئ أن يثير السؤال بعد السؤال ، غير ان المشكلة في جوهرها قائمة ، قيام الحدس الخاطف الذي يناقض به كامو عدمية يرفضها ، قائلاً بصراحة ان قيمة الحياة لا يمكن تحديدها بتفاصيل معناها ، وان تحديدها يجب ان يتمّ بالكيفية التي نحياها . إنما المهم هو « اسلوب » الحياة الخليقة بالانسان . وهذا يجد ذاته يفتح الباب لخلاف كامو العنيف مع الايديولوجيات كلها ، كما يفتحه لاستقصائه « الطريقة » التي بوسع إنسان يستحق هذه التسمية أن يتبعها في حياته . وهكذا فان هذا المقال من معالم تاريخ الافكار في قرننا هذا — كما أنه ، لكامو ، نقطة انطلاق .

إن هدف المؤلف في « اسطورة سيزيف » يفسّر طريقته ويبررها . فالمقال موجّه للعدميّ السلبيّ الذي رأى البرهان يتكرر على عبث الحياة وسخفها . « كل شيء قد أعطي ولم يفسّر أي شيء » في هذه الدنيا . هذا هو الوضع الذي يريد كامو من العدمي أن يتخطاه . فيختار لفظة واحدة للتعبير عن أوجه العقبة الأساسية ، « العبث » ، سواء أكان العبث في حتمية موت الانسان مع مطالبته الملحة بالخلود ، أو في عدم التماسك في تجربته وبحثه عن الوحدة العقلانية ، أو في تفاهة حياته وتعلّقه بالقيم والمعاني المطلقة .

وهذا ما يميّز كامو عن مالرو وسارتر اللذين كثيراً ما يستعملان هذه

اللفظة . عبث حالة الانسان ، عند مالرو ، هو في حاجة الانسان الى التسامي على حتمية موته . فعالم مالرو عالم صراع وتعذيب نرى فيه افراداً مستئثسين شديدي الوعي ينتزعون موتهم من يدي صدفةٍ عشواء اذ يتعمّدون الموت على نحو معين .

أما عند سارتر ، فالعبث يُعرّف بفلسفةٍ أكثر ، بأنه نتيجة ظروف الانسان مجتمعةً ، ومن هنا ينشأ التقزز والغثيان اللذان يحسهما الانسان السارترى في الكون « اللزج » « المليء » الذي لا مكان له فيه . وسارتر يميّز بوضوح بين استعماله لكلمة « عبث » وبين استعمال كامو لها ، مشدداً (كما يفعل كامو غالباً) على أن كامو ليس وجودياً بل أخلاقياً سائر على نهج كبار الاخلاقيين الفرنسيين في القرن السابع عشر .

العبث عند كامو لا يتطلب كوناً غير عالمنا اليومي ، أرضنا كما نراها ، رفاقنا البشر ، أنفسنا . فهو يمازج حياتنا اليومية ، ولنا أن نجابهه في كل لحظة ، ونكره بفعلنا . وتمردنا على العبث يبدأ عندما يعقب حسناً بوجوده رفضنا بأن نهوَس ونشَلّ به . إنه حالة ذهنية . والتوكيد الذي يجعله مالرو على الموت يحوِّله كامو الى الحياة . والتوكيد الذي يجعله سارتر على الحرية الكلية الكامنة في ظروف الانسان الكلية ، يجعله كامو على الوضوح .

فرغ كامو من « اسطورة سيزيف » عام ١٩٤١ ، ولكنه لم ينشره حتى عام ١٩٤٣ ، وهو أشد أعوام الحرب الجبهة جهامة . لقد كانت هذه فترة خطيرة لكامو : فقد انحرف في الصراع العاتي ضد الاحتلال النازي ، وعام ١٩٤٣ هو تاريخ اولى « رسائله الى صديق ألماني » . كان مناخ حياته وفكره قد تغير تغيراً درامياً منذ اواخر الثلاثينيات ، عندما كان قد شرع بالتخطيط لكتاب « سيزيف » في وهج الشمس الأفريقية . وهدفه — رد الاعتبار للحياة كقيمة خطيرة بمحد ذاتها — كان قد دفع به الى اقتراح نمط فردي للأخلاق معظمه جماليّ . و « الانسان العبثي » يحوّل حاجته للوحدة

والاستمرار من المطلق إلى النسبي ، من الكون الى حياته هو . فيفرض على حياته اسلوباً ، وتماسكاً ، يقدم كامو امثلة عليهما في نماذج : مثلاً في الحب ، ومثلاً في اللعب ، ومثلاً في البطولة ، ومثلاً في المثابرة الجليئة البصر .

وفي المقال تفاؤل اساسي وتعصّب بين للقيم الخلقية البطولية ، كاد كلاهما أن يغيب عن جمهرة القراء أيام الحرب وهم في نكبتهم ، اذ كانوا اشد انجذاباً الى « المرض » الذي أجاد المؤلف وصفه ، منهم الى فكرة السعادة الفردية التي يقدمها كعلاج . في عام ١٩٤٣ ، كان وصف سارتر للوجود ، للغثيان والقلق ، أقرب الى حالة العصر العاطفية . أما صفاء « سيزيف » ودعوته الى السعادة ، فقد كانا أقرب الى فترة ما قبل الحرب ، وربما الى كامو كما عرفناه قبل الحرب .

٢١] وولجاً للميت نوتور

« في كل امرئ غريزة عميقة ، لا هي بالدمرة ولا الخلاقة . ميزتها الأولى فذائتها . »

« وهران ، أو مستقر المينوتور » ^(١) . مقال كتبه كامو عام ١٩٤١ ، وهو من أمتع وأبهج مقالاته القصيرة . جوّه قريب من جو « الصيف الجزائري » في مجموعة « اعراس » ، و « دليل صغير لمدن لا ماضي لها » ^(٢) . Petit Guide pour les villes sans passé . هذه المقالات الثلاثة كلها تستفيد من حب كامو للجزائر ، الذي ربما كان حبّه الأعمق والأوحد : « أما بشأن الجزائر ، فأنني دائماً أخشى أن أضرب على الوتر الداخلي الذي يمثلها في سريرتي والذي أعرف أغنيته الضريرة الوقورة . ولكن بوسمي على الأقل أن أقول إنها بلدي الحقيقي ، وأنني أتبين أبناءها وأخوتي بضحك الصداقة الذي يتملّكني عندما القاهم في أي مكان في العالم » ^(٣) . هذا الضحك موجود في « وهران ، أو مستقر المينوتور » . ففي ١٩٣٩ و ١٩٤٠ أدرك كامو توازناً موفقاً في كتابته ، إذ أن هذا المقال يبدو أقل افتعالاً من « سيزيف » ، بعد أن اكتسب يسراً ومرونة واطمئناناً نراها

كلها في « أشجار اللوز » الذي كتبه عام ١٩٤٠ ، ابّان هزيمة فرنسا .
وهران وسكانها يجري وصفهم بدقة وطرافة في « مستقر المينوتور » ،
ولكن ليس من أجل الوصف وحده . إننا نراهم في ضوء « العبث » ، وهذا
مثل آخر على ما لكامو من جغرافية روحية شخصية . فوهران ، كالجزائر
وقسطنطينة ، إحدى هذه « المدن التي لا ماضي لها » ، حيث يكون
الإنسان ، على حدّ رأي كامو ، بلا تاريخ ، او تقاليد ، او عقيدة يرجع
اليها ، فيجابه وجهاً لوجه هذه الحقيقة الجرداء ، حقيقة وجوده الذي لا
يفسر . ان وهران توضيح لوضع ميتافيزيقي . وطبيعة الأرض والمدينة
تعمّق هذه الرؤيا التي يزيد من تحويلها باضافة شبه فكهة لاسطورة
المينوتور . فالمرء في وهران يلتهمه المينوتور ، هذا السأم الذي لا يسبر
غوره في حياة جسدية لا يمستها اي لون من الوان القلق الفكري . فلا عجب
اذن أن بعض الوهرانيين قد احتج مغضباً على المقال !

يجعل كامو نقطة انطلاقه أبرز ميّزات المشهد الطبيعي حول وهران
— الصخور الجرداء التي في التلاع الجبلية وساحل البحر ، والهندسة
الغريبة لمدينة تدير ظهرها الى البحر — وقيم تقابلاً درامياً . الطبيعة والناس
في وهران لا يتداخلان ، كأنهما عائشان ظهراً لظهر . « عندما اضطر اهل
وهران الى العيش إزاء مشهد رائع ، انتصروا على هذه المحنة الرهيبة بأن
وقّوا أنفسهم بمبانٍ قبيحة » . وبهذين العنصرين — جمال الارض العاري ،
الذي يحسن وصفه ، وقبح المدينة الأغبر وعادات سكانها الغريبة ، التي
تثير روحه الفكاهية — يقحم كامو في وصفه تلاعب المتناقضات . بيني
مشاهده المحبة من كتل الحجر ، والنور ، والألوان ؛ ثم يجيل عيناً عاطفة
ساخرة في غرائب ما صنعه الإنسان الصغير في مدينة أحالها إلى معقل محصّن
ضد غزوات اللاإنسان . إن الحياد العاطفي الذي يحققه كامو هنا أمر نادر
في مقالاته ، ولعله يفسّر الفكاهة وانعدام الجدل الأخلاقي اللذين يميّزان
كتاباتة اللاحقة . تستحيل المدينة خيلاً أمام أعيننا ، ومع ذلك فانها لا تفقد

شخصيتها المحسوسة المتميزة .

حول وهران نرى « الطبيعة الأفريقية الوحشية ، مربلة ببهاها الملهب . وإنها لتتفجّر من خلال الديكور الثقيل المبني عليها ، وتطلق صارخة من بين بيوتها ومن على أسطحها » . سماء « معدنيّة » ، تلاع جرداء مسننة ، « قابعة في البحر كوحوش حمراء » ، ووراء ذلك تمتد الكثبان الموحشة على سواحل لا تنتهي - إن المشهد حيّ عجيب . إزاءه ، دونما انسجام ، تقف وهران ، غبراء غريبة ، بمبانيها ونوافذ حوائيتها التي لا تصدّق ، واستعراضها اليومي للمراهقين في شوارعها ، بمراسيمها لمسح الاحذية ومباريات الملاكمة . تكاد الرؤيا تكون سريالية ، واضحة قوية كرسم زيتي ، دقيقة عاتية في تفاصيلها المجسّدة المضحكة . المينوتور هنا في بيته ، بما في الأرض من جمال ولا مبالاة كلاهما وحشي ، وما في السكان من انعدام الوعي الى حد وحشي أيضاً . واستحضار المينوتور خيالياً يفضي الى تأمل شخصي يدمج به كامو مدينة وهران في أوديسستها الروحية: ففي الصحراء المزدوجة حيث لا يشترك الانسان والطبيعة إلا في انعدام الروحانية ، فإن دعوة المينوتور انما هي « إحدى الدعوات النادرة اليوم مما تجود به الأرض علينا » . إنها تعري بترك تلك الصفة الاوروبية (بمصطلح كامو) المناقضة لافريقيا ، حياة الذهن . غير أن وقفة كامو عند وهران كانت قصيرة .

لقد تغيّرت كثيراً لهجة مقالات كامو في السنوات التي عقت كتابته «وهران ، او مستقر المينوتور» . فاختمى فيها العالم الجليل المتناغم الذي يمثله المشهد الافريقي . حتى في «اسطورة سيزيف» ، حيث يقتصر الوصف على بضع صور انسانية ، كان هذا العالم موجوداً ضمناً: فدون جوان ، والقاتح ، وسيزيف نفسه ، كلهم يتحركون في عالم منفتح فسيح ، والكثير من الصور الكامنة تذكرنا بهذا المشهد العاطفي . وعندما نعلم أن هذا العالم كان ، في كتابات كامو الاولى ، المعادل الجبالي للسعادة والحب ، فان

اختفائه يكتسب معنى خاصا : لقد بدأ نفي هيلانه (٤) . أما التوازن بين الوصف والخيال ، والخواطر والتأملات - الذي حققه ببراعة في «وهران ، او مستقر المينوتور» و «اسطورة سيزيف» - فقد اختلّ حتماً . فرجل القرن العشرين الذي يقتحّم عالم كامو ، بمهاراته الخادشة ومطالبه الباهظة ، ليس بذلك «الانسان اللاتاريخي» الاساسي ، ذلك «الأخ» الشمال افريقي الذي كان كامو حتى الآن يعابثه برفق او يتأمله بعطف . هنالك اذن كامو مبكّر لن يظهر ثانية حتى عندما عاد كامو ، بعد ذلك بسنين كثيرة، يستقصي تجواله القديم في الجزائر وتيباسه .

لقد قيل ان الفترة الواقعة بين عامي ١٩٤٠ و ١٩٤٥ خلقت شقا عميقا في نفسية الفرنسيين ، وهذا الكلام يصدق اكثر ما يصدق على ألبير كامو . فهي قد غيرت مناخ مقالاته . في « سنة الحرب كنت قد عزمت على القيام برحلة يولسيس مرة اخرى ... ولكنني فعلت كما فعل الآخرون : لم أقف . أخذت مكاني في خط الانتظار الزاحف أمام باب الجحيم المفتوح . وشيئا فشيئا دخلنا . وعند أول زعقة من البراءة المعتالة ، انفلق الباب وراءنا بعنف . كنا في الجحيم ، ولم نخرج ثانية منه تماما حتى اليوم » (٥) .

كان هذا جحيا من صنع البشر ، وتزعزت لذلك ثقة كامو الاولى بالناس ، وفي ذلك اندحار لأي كاتب : « لقد حطّم شيئا فينا هذا الذي رأيناه في السنوات التي عشناها مؤخرا . ذلك الشيء هو ثقة الانسان الخالدة التي كانت تبعث الانسان دوماً على الاعتقاد بأن المرء سيحصل على استجابة انسانية من الآخرين إن هو حدّثهم بلغة الانسانية (٦) » . وعندما راح سارتر يناقش كتاب « المتنرد » ، اتهم كامو بأنه يجب الانسانية ولكنه لا يثق بالأفراد ، وفي هذا الاتهام شيء من الصدق . فكامو ، لكيا ينقذ شيئا من خرائب الحرب ، بدا مكرها على أن يقسم الانسانية ، ببساطة يوم الدينونة ، الى « ضحايا وجلاّدين » ، « العادلين والظالمين » ، « الصادقين والكاذبين » . وكان من العسير التوفيق بين موقفه القاضي

والفنان ، غير أن « المتورد » (١٩٥١) ، وهو مقال الهام التالي ، يثمل محاولته هذا التوفيق .

في السنوات التي تفصل بين « سيزيف » و « المتورد » ، كتب كامو عدداً من المقالات القصار ومجموعة « رسائل الى صديق الماني » . وقد دمج اكثر هذه المقالات في النهاية في « المتورد » مع تحويرات ثانوية ، مشيراً بذلك الى ان هذا المقال ليس منهجياً ، فهو انما يلقي الضوء على جوانب المشكلة المختلفة كما خطرت للمؤلف . وهكذا فان مقالات واقتتاحيات كامو كلها تقريباً التي كتبها بين ١٩٤٣ - تاريخ اولى « رسائله الى صديق ألماني » - و ١٩٥١ أدت الى هذا المقال في التمرد ^(٧) . ومن أهمها الصفحات المجموعة في « وقائع ١ » تحت عنوان « لا ضحايا ، ولا جلاّدون » ^(٨) Ni victimes, ni bourreaux ، ومقالان من مجموعة « الصيف » : « بروميثيوس في الجحيم » Prométhée aux enfers (١٩٤٠) و « نفي هيلانه » L'Exil d'Hélène (١٩٤٨) . هذه كلها يمكن أن نسميها « الدورة البروميثية » : فقد حل الآن بروميثيوس محل سيزيف .

«علينا ان نكتشف النار من جديد ...»

ما زال بروميسيوس ، من بين شخصيات الأساطير التي ورثناها عن الاغريق ، الشخصية المفضلة لدى الأدباء منذ الفترة الرومانسية . ولقد لازم الأدب والفكر في اوروبا طوال هذا القرن ، وبخاصة في السنين الثلاثين الاخيرة . فوصف العلم الحديث ، والنظرية السياسية الحديثة ، والأدب الحديث ، عقادير متباينة من التأكيد ، بأنها كلها بروميثية . ولا عجب . فالذي سرق النار من زيوس ، وحرّر البشر ، وانتصر على غلبة زيوس الظالمة ، وباشر نظاماً جديداً للعدل ، لا بدّ أن يكون شخصية غنيّة بالمعاني لعصرنا الراهن .

لقد اصبح بروميسيوس أول الأمر رمزاً لثورة الانسان على الحدود التي فرضتها عليه الطبيعة ؛ فبروميسيوس المقيّد بصخرته ، الرافض عدالة زيوس ، يبدو لأول وهلة أنه يجسّد « الانسان العبثي » كما يصفه كامو في « اسطورة سيزيف » . وعندما نرى بطل المسرحية التي اقتبسها كامو عن « بروميسيوس مقيّد » لايسخلوس (وهي من اولى المسرحيات التي هيأها لـ « مسرح العمال ») يتشكّى قائلاً : « الحقيقة أنني ما عدت استطيع أن

أعاني واكون محقاً» (١) ، فانه يبدو لنا كمن تهيأ لأن يكون « الانسان العبثي » . غير أن كامو يؤثر شخصية سيزيف في البدء ، لأنه يريدنا أن نتخيل «الانسان العبثي» سعيداً . بروميثيوس ليس سعيداً ، مما يجعل سيزيف ، من هذه الناحية ، عكس بروميثيوس . وفي السنوات التي تلت ١٩٤٣ ، « شتاء العالم » ، جعل كامو يشير الى بروميثيوس ، ولكنه بروميثيوس ، وقد رحل شوطاً بعيداً عن الميثولوجيا الاغريقية ، وتجسده المعاصر هذا أحضره كامو في « المتمرّد » .

إن « المتمرّد » يتقصّى « رحلة بروميثيوس العجيبة » في اسطورة اختلقها كامو بكاملها ووجّهها الى معاصريه :

يعلن بروميثيوس كرهه للآلهة وحبّه للانسان ، فينصرف مزوراً عن زيوس الى البشر ليقودهم في حملة على السماء . غير أن البشر ضعفاء وجبناء ولا بد لهم من تنظيم . وهم يحبون المتعة والسعادة الآنية . ولكي ينسوا ، يجب تعليمهم ان يرفضوا حلاوة كل يوم . وهكذا يغدو بروميثيوس سيداً يعلم أولاً ثم يأمر . ويستمر الكفاح ويصبح مرهقاً . ويشك البشر في أنهم سيبلغون مدينة الشمس ، بل يشكون حتى في وجودها . فلا بد من انقاذهم من أنفسهم . فيقول لهم البطل الآن إنه يعرف المدينة وأنه وحده يعرفها . والذين يشكّون سيقذف بهم الى الصحراء ، ويسمّرون على صخرة ، ويقدمون فريسة للطيور الجارحة . أما الآخرون فعليهم جميعاً ان يسيروا في الظلام وراء السيد المتأمل الوحيد . بروميثيوس وحده أضحى إلهاً يحكم وحشة البشر . ولكنه لم يتغلب إلا على وحشة زيوس وقسوته ، فهو لم يعد بروميثيوس ، إنه قيصر . (٢)

هذه بالطبع قصة انحراف ، وهي اسطورة يتضاعف مغزاها لأنها تهجم شخص متمرّد نحن شديد التحيز له . لقد قصّد كامو عن طريق هذا

المتنرد أن يهاجم معبوداً قويا من المعبودين التقليديين في نظر العديد من مواطنيه ، اسطورة الثورة . ولكن من عدم الانصاف لبروميثيوس او كامو أن تترك اسطورته عند هذه النقطة ، لأن بروميثيوس ، كما كان كامو يعلم جيداً ، شخصية يستحيل تحطيمها : « لقد اتخذ بروميثيوس لنفسه الآن وجه أحد ضحاياه . فالصرخة نفسها ما زالت تتعالى من أعماق القرون ، وتتجاوب في أعماق صحراء سيثيا » .

ان « المتنرد » ، في النتيجة ، صرخة يطلقها « أحد أبناء » بروميثيوس الحقيقي احتجاجاً على انحراف البطل . (٣) كامو يدعو المقال اعترافاً ، وقد نظمته بثقة هائلة وفق منظوره الخيالي الخصب للأمثولة البروميثية . ومهما تكن لهجة المقال موضوعية ، فإن التجربة التي حدثت بكامو إلى كتابته شخصية صرف . قد لا تكون التجربة شائعة شيوع مجابهة « العبث » ، لأنها على شيء من التعقيد : فهي ، رغم اقترانها بضرب عنيف جداً من العمل السياسي ، فكرية بطبيعتها . وإذا وردت صور الجحيم ، واليران ، والدماء ، وصرخات الأبرياء ، وشخصية الجلاد ، وتكررت إلى حد الرتابة ، فليس ذلك من قبيل البلاغة أو الخطابة . مثلاً ، عبارة كـ « زعيق البراءة المغتالة » ، باعتبارها تجريداً بلاغياً غريباً ، قد تجعلنا نبسم ، ولكنها لكامو ليست مجرد بيانٍ لفظي . وهذه التجريدات والتعميمات ، مثلاً : وجه عصرنا « الرهيب » أو « المقزّر » ؛ « تربة كثيفة من الجور المتراكم » ؛ « عنف الوحش اللاعقلي » ؛ « هيكل أوروبا وقد ازدحمت فيها الأشباح » ؛ « الصياح » ؛ « الهياج » ؛ وصور عديدة أخرى كهذه إنما تعبر عن قلق رجل حساس تتناوش نفسه فوضى عصره الفاتكة . والقرينة التي تدل على صدق هذا المقال لن نجد لها في الأدب ، أو العقائديات ، أو السياسة : إنما نجد لها في التاريخ المعاصر .

لقد شرح كامو ذلك بوضوح : « في الأصل من كل عمل نكاد نجد دائماً عاطفة بسيطة عميقة طال التأمل فيها وهي ، دون تبرير ذلك العمل ،

كافية لتفسيره . بالنسبة إليّ ، ما كنت لأكتب « المتمرّد » لو أنّني في الأربعينيات لم أجد نفسي وجهاً لوجه أمام أناس لم أفهم أفعالهم . باختصار ، لم ادرك أنّ أناساً يستطيعون ان يعدّوا آخرين دون أن يكفوا عن النظر إليهم . « فالحقيقة المقلقة التي اكتشفها كامو هي أنّ « الجريمة ... يمكن تبريرها منطقياً » ، وبوسعها تحويل منهجها الى قوة ، ونشر سلطانها على العالم ، بوسعها أن تفتح وتحمّك . » (٤) وبعبارة أخرى ، لقد استحال على كامو أن يفهم كيف يمكن للجريمة لا أن تتنظّم فحسب ، بل أن تبرّر عقلياً وقانونياً .

ثمّ إنّ ، إزاء هذا الارهاب المتعمّد المنطوق ، جابه تمرّده اللامنطق ، التزامه الصراع الممثل في حركة « المقاومة الفرنسية » : « إزاء جريمة ممنطقة ، كان من الضروري على الأقل أن نضع أسباباً لحقّ ... أما أنا فقد استغرقت في تمرّد كان واثقاً من نفسه ، ولكنه غير واع بعد لأسبابه . » (٥) وهنا يلاقي كامو خصمه القديم ، العدمية الفكرية التي حددها في « اسطورة سيزيف » . وهي الآن متنفّية لا بموجة عارمة من الحياة ، بل بعمل معين هو وليد تمرّد جعله يرضى بتضحية حياته من أجل شيء يتجاوزها .

المشكلة ، في الأصل ، نجدها مذكورة بوضوح في « رسائل الى صديق ألماني » . ففي ايام ما قبل الحرب كان كامو وصديقه الألماني قد اتفقا على ان الدنيا ، ما دامت بالنسبة اليهما لا تدل على وجود نظام خارق ، فإن كل ما فيها من معايير الخير والشر ، شكلياً أو فردياً ، اعتباري كافي . غير أنّ ما فعله كامو وكثيرون سواه كان برهاناً على نقيض ذلك . فموضوع الرسائل المكرور هو أنّ العدالة موجودة ، ولكن هذا الايمان لا يستند إلى دعامة عقلية . « بدا لي حينئذ ، بما أنّني لم أعرف أكثر من ذلك ولم أجد عوناً أكثر مما وجدت ، أنّ عليّ أن استنبط قاعدة مسلكية وربما قيمة أولى من التجربة الوحيدة التي وجدتها على اتفاق معها : تمرّدنا . » (٦) فإذا لم يكن بالامكان تحديد قيمة خلقية عقلية يميّز بها عنف « الجلادين »

عن عنف مقاوميههم ، فإن التضحيات المترتبة كلها ستكون عديمة المعنى .
« هل بوسعنا ، دون الرجوع إلى المبادئ المطلقة ، أن نتجو من منطق
الهدم ؟ .. » هذا هو السؤال الذي حاول كامو الاجابة عليه ، معتمدا
تفحص تجربته موضوعيا ، في مقالٍ عنوانه « تأملات في العنف »
Réflexions sur la violence كتبه عام ١٩٤٥ وأدججه في كتاب « المتمرد » مع
القليل من التبديل .

ولكن الفترة ما بين ١٩٤٥ و ١٩٥١ ، عندما فرغ كامو من « المتمرد » ،
شهدت تغييراً يّثنا في سياق تفكيره إن لم يكن في محتواه . كان تفكيره عام
١٩٤٥ بما في التسلط النازي من عنف وقسوة ، وعام ١٩٤٦ ، حين كتب
« لا ضحايا ، ولا جلاّدون » ، بالحرب الباردة ، أما عام ١٩٥٠ فالذي جعل
يشجبه هو خطر العقيدة الماركسية . وهكذا فإن مقاله في التمرد نما وتطور
ضمن سياق سياسي متغير ، الأمر الذي وجّه تفكيره ، الى حدّ ما ، وجهة
لم يتوقعها يوم كتب « تأملات في العنف » . وفي اثناء هذا
التطور ، وبسبب انخراطه في العجيج السياسي الذي عقب تحرير
فرنسا ، تجاوز كامو مسألة التوضيح الفكري لموقف اتخذ في السابق ،
وانساق إلى مهاجمة فكرتين عزيزتين على اليسار السياسي : الأولى ، تتمثل
في العقيدة المأخوذة عن هيغل ، والقائلة بحتمية وجهة التاريخ ، والثانية ،
تتمثل في طبيعة المواقف السياسية في فرنسا التي تقول : كل شيء أو لا
شيء ! فالدراسة التي ارادها في البدء سياسية ، تحوّلت إلى موضوع شديد
الالتهاب .

لم يكن كامو أول من ينتقد نظرية اليسار الفرنسي وأساليبه . هناك
دراسات معاصرة لا تخصّ للتأويل الهيجلي الماركسي للتاريخ ، ولقوة
الاسطورة الثورية في الاحزاب اليسارية الفرنسية .^(٧) على أن هذه
الدراسات كانت اختصاصية لا تبلغ إلا جمهورا محدودا من الناس ، ولم
يكن مؤلفوها ، بعكس كامو ، مناصرين معروفين لليسار الليبرالي . ولذا

فان ردود الفعل كانت عنيفة بين المثقفين اليساريين ، من الشيوعيين إلى « التقدميين الكاثوليك » ، ناهيك عن الوجوديين السارترين الذين تمثلهم مجلة « الأزمنة الحديثة » . وتضاعفت الفرص السانحة لسوء الفهم والنقاش الملتهب .

ان كامو يتفحص فكرة التمرد ، كما تفحص من قبل فكرة « العبد » ، لكي يقيم الأسباب الداعية إلى موقف كان قد اتخذ ، فيستبطن النتائج العملية لموقف كهذا . وعندما درس مصادر بعض المسلمات المعاصرة بشأن طبيعة التاريخ ، لم يتوقف فيما يبدو لكي يعيد قراءة كتب هيغل وماركس كلها . فالمهم لديه ، من أجل مقاله ، هو علاقة بعض استنتاجات وفرضيات هذين الرجلين بتحليله هو . فأى إساءة فهم لهذا ، كما رأينا في خصمه الوجودي السيد جانسون ، وتعنيف كامو على عدم دقته المدرسية ، إنما هما من قبيل الحذقة والتنطع .

يبدأ كامو « المتمرد » بدراسة شخصية لمنطويات تمرد فردي : فالعبد * ، في فعله العنيف ، يتمرد على سيده لأنه يشعر على نحو غامض بأن سيده قد تجاوز الحد الذي يمكن ان يتحملة ، فانتهاك حرمة شيء جوهري . فالتمرد ، اذن ، يصبح رفض حق السيد في الحرية المطلقة والتشديد على ان للعبد الحق في الحد من هذه الحرية ، ولو اقتضى الأمر العنف ، ليحصل على قسط من العدالة لنفسه . وحق العبد يعلم على وضعه الفردي ، لأنه مستعد لفقدان حياته من أجل التمسك به . وهكذا تصبح علاقة السيد — العبد ^(٨) نزاعاً بين رجلين حول حق ، حول حد مقرر للحرية الفردية ، وهو حق نافذ لجميع الناس . وقد لخص كامو هذه الفكرة بمعادلة كثر الحديث فيها : « أتمرّد ، ولذلك نحن كائنون . » ثم يعرف الكاتب التمرد بأنه « الدافع الذي يبعث فرداً ما على

في « تأملات في العنف » ، يختار المؤلف « الموظف » عوضاً عن « العبد » . ففي عام ١٩٤٥ كان كامو اقرب الى البيروقراطية النازية منه الى هيغل .

الدفاع عن كرامة هي مشاع بين الناس كلهم . « فهو يشمل فكرة قسط من الحرية وقسط من العدل ؛ ويؤكد على التضامن الانساني الذي يضع جدا ، بدوره ، للتمرد نفسه . لفظة « لا ! » التي يقذف بها المرء في وجه أي انتهاك تخطى الحد ، ينطق بها بإسم البشرية جمعاء ، وتفترض ان تمرد العبد يجب ان يكف حالما يبلغ حدًا معيّنًا . أما اذا ادّعى العبد ، بدوره ، بالحرية المطلقة ، فانه يصبح عندئذ هو السيد لعبد آخر يفتنت على حقه . فتعريف كامو يشدد على النسبية المزدوجة في التمرد . نوع التمرد الذي يعرفه يضاد الموقف القائل : كل شيء او لا شيء — وهو الموقف الذي غالبا ما يقرن بهذه الكلمة . وبما أن هذا الموقف جزء من الايديولوجية السياسية في فرنسا (وعلى الاخص الايديولوجية اليسارية) منذ الثورة الفرنسية ، فقد كان في توجيه كامو للمشكلة من المتفجرات اكثر مما يبدو لاول وهلة * .

بعد أن يقيم كامو تعريفه ويبرز وجهة المشكلة ، يعود فيحدد مجال مقاله زمانًا ومكانًا . فهو يريد النظر في العالم الغربي فقط منذ الثورة الفرنسية . لقد بدا له ان فكرة التمرد ، كما يعرفها هو ، لا يمكن فصلها عن فكرة مجتمع مبني على تعريف حقوق الانسان المعينة بمفهوم إنساني دون الرجوع الى عالم اللاهوت . فعلمانية المجتمع ، التي أعلنتها فرنسا يوم أعدمت لويس السادس عشر ممثل الله على الارض ، هي الاطار الذي يجري ضمنه تحليل حركة التمرد في المقال . ويصل كامو الى القول أخيرًا إن التمرد هو حقيقتنا التاريخية .

* كثير من المفكرين الليبراليين الفرنسيين — ومن جملتهم بيفي وآلان — يمانلون العقائدين في أنهم يميلون الى جعل الحقوق الفردية معاكسة للسلطة المنظمة في الدولة الحديثة ، مفترضين بذلك ضمنا ان الاخلاقية الاساسية والكفاية السياسية ضدان متناقضان . وقد ورث كامو هذا الموقف ، فانتقده سارتر في شيء من الحق ، غير ان سارتر عاد فجعل الامر مسلّمًا به حين افترض ان البديل الوحيد لهذا التناقض لا يمكن ان يوجد الا في الشيوعية . هذا الفصل القديم بين الاخلاق والكفاية السياسية ظاهر في « رسائل الى صديق الماني » .

وبعد أن يعرف كامو المشكلة ويوجِّهها ، ويعمِّمها ، يشرع في فحص المحتوى الفكري الذي اتخذته كلمة « التمرد » في القرن ونصف القرن الماضيين . إنه لا يدَّعي بأنه قد كتب تاريخ التمرد من روسو الى يومنا هذا ، كما ظن بعض نقاده الذين رفعوا عقيرتهم بالصياح . فهو انما اختار ، كأمثلة له ، أولئك الذين يجعلون التمرد محور فكرهم ومواقفهم ، دافعاً بمنطويات فكرتهم إلى نهاياتها المنطقية . المركيز دي ساد ، لوتريامون ، رامبو ، والسرياليثون - هؤلاء الذين اختارهم امثلة للبحث - قد يبدوون أشبه بجماعة باطنية غريبة ، وما هم إلا أمثلة على « القديسين » الذين يثيرون اهتمام المثقفين الطليعيين . في حين أن تتشايف ، وساسانوف ، وتشيجاليف ، الذين يسهب في بحثهم ، يبدوون ممتنعين كمجانين كانت حركتهم خارج التيارات الرئيسية في الفكر الاوروبي ، اذا ما قيسوا بالشخصيات العظيمة والهاماة حقاً ، التي يوليها كامو نفس العناية - نيتشه ، وماركس ، وهينغل . ولئن يظهر اختيار كامو ، للوهلة الأولى ، اعتباطيا بالمرّة ، فانه في الواقع منسجم منطقيا : فالتمرد في كل حالة منهجي منظم ، نتيجة منطق لا يلين . ان كامو مفتون بالذين هم مهووسون بالتمرد .

يصف كامو اولاً المتمردين « الميتافيزيقيين » على الذات الالهية وتعاسة الانسان في الكون ، ثم يأتي إلى المتمردين « التاريخيين » على ظلم الانسان للانسان في المجتمع . ليس هدفنا هنا ان نحلّل تطوّر المقال ، ولكن الذي أراد كامو التدليل عليه ، فإنه يدل على بوضوح : وهو أن التمرد الميتافيزيقي باسم حرية الانسان ينتهي الى ادعاء لا حدّ له بالحرية ، وهذا يتحول الى طغيان ظالم فاتك ضد الآخرين ؛ والتمرد التاريخي على الظلم الاجتماعي ينتهي الى ادعاء لا حدّ له بالعدالة ، وهذا يتحول الى ارباب قتال موجّه ضد الحرية الفردية . إذن فالتمرد باسم « الحرية المطلقة » و « العدالة المطلقة » ، كمقابل للمطالبة بـ « قسط من الحرية » و « قسط من العدالة » التي يقول كامو إنها مصدر التمرد ، ما هو إلا انحراف .

وعندما يصبح التمرّد ثورة سياسية فإن على الثورة ان تتخلّى عن الغايات المطلقة طلباً لهذا القسط النسبي من العدالة والحرية ، وإلاّ فإنها سائرة الى الطغيان .

تحليل كامو ، في هذا السياق ، للايديولوجية الشيوعية أمر مثير . إنه يدل على أنه قد ورث مواقف معينة عُرف بها اليسار السياسي الفرنسي ، الذي يعتبر انحطاط المجتمع الرأسمالي البورجوازي وجرمه الاجتماعي قضية مسلماً بها . وهو يقبل دون تساؤل تعبير « الرجعية البورجوازية » كمذمّم للبورجوازية . بل إنه - وقد يبدو هذا مدهشاً - يجد نفسه مضطراً للدفاع عن نفسه ضد الزعم القائل بأن به لوثّة « البورجوازية » . فالتهديد الفكري المقرون بهذه الكلمة في فرنسا هو احد حجار العثرة في سبيل المفكرين الليبراليين ، وهو سلاح سرعان ما تلجأ اليه الصحافة الشيوعية حالما يندلع أي جدل . ولما كان هذا السلاح قد شهر بوجه كامو ، فانه غدا ولا ريب حسّاساً بشأنه .

واذ يتقصّى كامو خط حجته في « المتمرد » ، فانه يميّز شكلين رئيسيين للتمرد ينتهي كلاهما الى تبرير عقلي لشكلين اثنين من اشكال الدولة البوليسية المعاصرة : التمرد الفردي العدمي ، الموروث عن نيتشيّة منحرفة ، حيث يستأثر بعض الأفراد بامتيازات الآلهة ، ولا يعترفون بحدّ حرّيتهم في الفتح والهدم - كالدولة النازية مثلاً ؛ والتمرد العقائدي الذي بموجبه يستبدل الانسان الله بمطلق آخر . فبالنسبة الى رجال الثورة الفرنسية ، وهم من الفئة الثانية ، أصبح العقل هو الله : فقالوا إنهم يقيمون حكومة عقلانية على مبادئ عقائدية معينة لا يختلف فيها اثنان ، وهذه تكون فاتحة عهد انساني بريء يعيش فيه الناس بانسجام واتفاق تام . وعندما لم يتحقق ذلك ، لم يستطع رجل كسان جوست أن يشك في صحة مبدأ لا يَدحض ؛ اذن فالعلاج هو « إزاحة » أولئك الافراد المنحرفين الذين يتآمرون في الخفاء على سعادة المجموع . وهكذا أصبح الاعدام هو

الطريق الى الكمال .

اما عند هيجل ، حسبما يقول كامو ، فقد حلّ التاريخ محل المبادئ . لقد رأى هيجل أن حياة كل فرد موجّهة بالنسبة الى « وجهة سير » التاريخ ، لأن تاريخ الانسانية قد تقرر مسبقا وهو يسير حتميا نحو تحرر الانسانية في النهاية . والايديولوجية الماركسية الراهنة تعتبر هذا الرأي من المسلمات ، وتبني عليه زعمها بأن تحقيق دولة اشتراكية خالية من الطبقات هو المرحلة الاخيرة من مراحل التطور نحو وجود مجتمع « عادل » . وهذا يفضي بدوره الى مسئلة اخرى : كل الوسائل التي تيسّر تحقيق الدولة الاشتراكية مبرّرة ، ومبرّر كذلك ، وبوجه أخص ، تحطيم كل القوى التي تعيق بلوغ غاية كهذه مطلوبة ولا مردّ لها . في « المتمرّد » يناقش كامو هاتين المسلمتين . فيناقش اولاً « النزعة النبويّة » ، كما يسميها ، الكامنة في العقيدة ، ثم يناقش تبريرها للوسيلة بالغاية . وهو يرفض الاستنتاج القائل بأن الهزيمة ، هاريجيا ، تتضمن الجرم ، وبذلك يبرّر تحييزه السخّي لفئات ذاقت مرارة الهزيمة ، كالجمهوريين الاسبان . ويبرز أيضا الخطأ الكامن في تضحية السعادة المباشرة لانسان حي — وما العدل يطلب إلا — له — من أجل غاية تبدو ضبابية وإشكالية :

وليس انتقاد كامو للماركسية الشائعة اليوم أمراً جديداً . فخلفية القرن العشرين للفكر الماركسي ، وتحوله من الفرضية الى العقيدة التي ترفض الجدل ، والتطورات التاريخية التي أخفقت الماركسية في توقع حدوثها ، والتناقضات بين مبادئها وبين تطبيقها بواسطة جهاز الارهاب الذي تقيسه الدولة ، و « قيصريتها » التي لا شفاء لها — هذه كلها من موضوعات الساعة في مناقشات عصرنا الايديولوجية . غير أن حرارة العاطفة الكامنة وراء الاتهام الذي يطلقه كامو في « المتمرّد » ظاهرة جدا ، وتكاد تضع في الظل نتائج بحثه الرئيسية ، التي لا تقل شأنًا عن نقده الصارم للفكر « الماركسي » كما هو اليوم .

كان سؤال كامو في البداية : « هل بوسعنا ، دون الرجوع الى المبادئ المطلقة ، ان ننجو من منطق الهدم ..؟ » و « المتمرد » هو وصف لمنطق الهدم هذا وقد أصبح فعّالاً في الفكر والممارسة في هذا العصر ، كما نراه مثلاً في الحرب ، ومعسكرات الاعتقال والمحاكمات السياسية ، و « غسل الدماغ » . ويستنتج كامو اول الأمر أننا لن ننجو من منطق الهدم بنعمة هذه الايديولوجية الواحدة - الماركسية - التي ما زالت قائمة . إلا أن جوابه الأخير هو أن النجاة ممكنة ، وهي النجاة بالوسائل التي يجعلها ضمنية في تعريفه للمتمرد في البداية . على الانسان المتمرد ، اي الانسان الحديث ، أن يتخلّى عن المطلق ويقبل النسبي ، وعليه أن يفكر بلغة قسط من الحرية ، وقسط من العدالة . ولكن اذا كان علينا أن نرى الغاية نسبية وضرباً من الحل الوسط ، فإن علينا أن نتمعّن في الوسيلة التي حصلنا بها على الحل الوسط وندرسها دراسة جادة . فحقوق الانسان المباشرة ، كما يحددها القانون بتقدم مستمر ، يجب اعتبارها حقوقاً لا يمكن نزعها عنه . فهي ضمان الانسان الوحيد بأنه يستطيع أن يستمدّ من الحياة ذلك القسط اليومي من السعادة التي هي ، في نظر كامو ، كنز الانسان الأعظم .

المتمردون الوحيدون الذين يرضى عنهم المؤلف اخلاقياً - وربما جمالياً - هم « القتل الحساسون » الذين درسهم في مسرحيته « العادلون » . فهو يرى أن القلق المأساوي الذي عاناه الفوضويون الروس عام ١٩٠٥ ، الذين لم يكفّوا قط عن الشك في حقهم في الاغتيال ، والذين دفعوا الثمن بحياتهم عن كل قتل اقترفوه ، يضعهم في الطرف المعاكس للقتلة « الراضين عن أنفسهم » الذين يوجدهم الاستبداد البيروقراطي ، والذين يجمعون بين القتل الجماعي والتبرير الخلفي . بيد أن « قتل عام ١٩٠٥ الحساسين » لا يقدّمهم كامو نماذج للتقليد ، فهم إنما يوضحون الحد اليأس الأقصى الذي قد يبلغه التمرد في استعمال العنف دون خيانة الدافع الأصلي الكريم .

وتبدو خاتمة « المتورد » معقولة جداً إذ تعرف ، ولو بشيء من
الابهام ، الآلية المثلى في ديمقراطية تبغي دوماً الحفاظ على وسائلها ، وتدرئ
بالنسبة الى غاياتها أن عليها أحياناً بالحلول الوسط ضمن حدود معينة .
والى ذلك فان رحلة كامو الفكرية تكشف عن بعض التعقيدات والتيارات
المتضاربة التي تقرر مناخ الفكر السياسي في أوروبا ، وتشير أحياناً الى
اتجاه جديد . ويبدو أن قوته تكمن في تلك الناحية نفسها التي يعتبرها
منتقدوه ضعفه الأكبر : محاولته اعطاء نتائج قاعدة منطقية راسخة في
التجربة ، تجربته هو .

ولا ريب أن كامو ، بكتابته « المتورد » ، أخذ على عاتقه مهمة
ضخمة ، ربما أضخم مما ينبغي . فالموضوع من حيث المادة لم يكن مؤاتياً
للتعبير الفني ، كما أن الجدل السياسي لم يكن العنصر الأقوى في تفكير
كامو . وكما قال سارتر ، كان اهتمام كامو في القضايا الخلقية لا السياسية .
فالاقتراح العملي الوحيد الذي يقدمه كامو في « المتورد » هو شكل من
اشكال العمل المماثل للسندكالية الثورية التي سبقت الماركسية . ويخيّل
إلينا أنه مرّ مرور الكرام بالمشكلة الجوهرية فعلاً التي تجابه أوروبا ،
وفرنسا على الأخص ، وهذه المشكلة ليست : كيف نحافظ على حقوق
الفرد وحرياته الأساسية ، بقدر ما هي : كيف نوفّق بينها وبين ضرورات
العيش في القرن العشرين .

ولا نريد هنا أن نستعرض المناقشات التي أثارها كتاب « المتورد » .
على أحسنها ، أبرزت هذه المناقشات بعض القصور في تحليل كامو ،
متجاهلة القضية الرئيسية . وعلى أسوأها ، لجأت هذه المناقشات الى الإهانة
الشخصية ، ولا سيما في الصحافة الشيوعية التي اتهمت كامو بأنه باع
نفسه لأمريكا الرأسمالية . وأشد ردود الفعل كشفاً جاء عن « التقدميين »
— اليساريين الكاثوليك — واليساريين الوجوديين المتمثلين في مجلة « الأزمنة
الحديثة » . هؤلاء ركزوا حجّتهم على منطقية بحث كامو ومدى اطلاعه على

المؤلفين الذين يستشهد بأقوالهم . وواقع الأمر ، كان لبّ الموضوع في مكان آخر : لقد أثار كامو قضية خطيرة لليسار غير الشيوعي .

« التقديميون » وجماعة سارتر ، كلهم يؤمنون بنظرية تطور التاريخ المعصوم . كلتا الفئتين تشدد على مسؤوليتها ، و « التزام » عصرها ، وبالتالي التزام العمل السياسي . ولما كان الحزب العمالي الكفاء الوحيد في فرنسا هو الحزب الشيوعي ، فبالنسبة اليهم تصاغ مشكلة العمل السياسي على هذا النحو : هل من الممكن أن نوجد خارج الحزب الشيوعي حزبا يساريا قديرا ينقذ الطبقة العاملة ؟ بعد أن اخفقت محاولة سارتر ، لم يبق مجال للعمل مفتوحا للمتقف اليساري ، كما بدا له ، إلا مساندة الحزب الشيوعي كلما تسنى ذلك ، وفي الوقت نفسه محاولة توجيهه من الداخل كلما تسنى ذلك . هذا الموقف تحدّاه كامو ، داعيا الى توجيه جديد للفكر في الجماعات اليسارية التي شلّها تردّي ايدولوجية الثورة الفرنسية ، وأخطر من ذلك انحطاط ما سمّاه كامو بايدولوجية « ما بعد الثورة » لدى الحزب الشيوعي . فانهاكه بالركود السياسي البين في فرنسا ، كان انهاكا واردا مبررا ، وتحليله ، رغم ما فيه من نقص ، أوحى بفتح سبل جديدة للتفكير السياسي .

في نهاية « المتمرد » ، بعد أن قام كامو بدراسة شخصية جدّا للعلاقة بين الفن والتمرد ، غيّر أسلوبه لكي يتكلم كفنان ، وهذا يفسّر بعض سوء التفاهم الذي أثاره المقال . فتحليله قد اكد على فكرة « القسط » : قسط من العدالة ، وقسط من الحرية ، وفكرة الحد والتوازن . بهذا القسط وضمن هذه الحدود ، يرى كامو أن بالامكان الحفاظ على تلك السعادة التي يضحّي بها غير عابئين أنبياء فردوس المستقبل . وقد أضاف الى مثله الأعلى معادلا جغرافيا : « متوسطي » او « اغريقي » . فراح النقّاد يطاردونه ، متهمين إياه ، في هذا الجزء من المقال ، بالاقليمية ، والاضطراب ، والتطلع الفكري .

غير أن كامو كان في هذه الأثناء قد وضع المعالم لطريقه من سيزيف الى بروميثيوس الى نغسيس . ونغسيس هي إلهة القسطاس التي تعاقب كل من يحاول التهرب من حكمها (٩) . وهكذا ، بعد أن شرح كامو لنفسه كيف يستطيع الناس « تعذيب الآخرين » ، دارساً إياهم دراسة الأشياء ، تهيئاً لمخالفة بعض الأهواس المحيطة به ، ولاسيما موقف « الإلتزام » الدائم الذي يحث عليه سارتر . فقد أحسّ عام ١٩٥١ أن التوترات في أوروبا قد تضاءلت مؤقتاً ، فرفض « اراضي الميعاد » المجذبة العقيمة التي يتشبّث بها الجدل السياسي ، وانصرف الى التحقيق النسبي لحياة مغروسة في الحاضر . « في هذه الساعة ، فيها يتحتم على كل منا أن يشدّ قوسه ويبرهن على معدنه من جديد ، ويفتح في التاريخ وضد التاريخ ما هو ملك يديه ، من حصاد ضئيل لحقوله وحب للارض لا يطول مداه ، في الساعة التي يولد المرء فيها أخيراً ، علينا ان نودّع هذا العصر وعنفه المراهق » .

لقد انتهت أزمة الحرب . وكان مقاله « العودة الى تيباسه » (١٠) Retour à Tipasa ، الذي تلا « المتمرد » ، اشارة واضحة الى هذا التحرر الطوعي من هوسه « بالدم ، والعرق ، والدموع » الذي عرف عنه في الفترة السابقة . « في منتصف الشتاء علمت أخيراً أنني أحمل في داخلي صيفاً لا يقهر » .

« في القلب من عملنا ، حتى لو كان أسود
حالكاً ، تشع شمس لا تقنى . إنها الشمس التي
تصبح اليوم عبر السهول والروابي . »

المقالات الثلاثة الأخيرة من كتاب « الصيف » - وهي « اللغز »
(١٩٥٠) ، « العودة الى تيباسه » (١٩٥٢) ، و « البحر من قرب »
La Mer au plus près (١٩٥٣) - تشير الى عودة كامو الى ضرب من
التوازن الداخلي . فيها نجد أن المشهد المترامي المقعم بالشمس والبحر
يؤكد نفسه من جديد ، وتتجه افكار كامو داخلياً نحو ذاته ونحو عمله
كفنان .

وفي القلب من عمله يتبين لا وجه « العبث » بل لغز الحياة الباهر :
« في القلب من عملنا ، حتى لو كان اسود حالكاً ، تشع شمس لا تقنى .
إنها الشمس التي تصبح اليوم عبر السهول والروابي » (١) . هذا اللغز
المركزي ، في رأيه ، هو ما يجب على الفنان أن يحاول فك رموزه . « اليأس
الحقيقي عذاب ، أو قبر ، أو هاوية » ؛ فهو على أي حال صمت ، فليس
هناك شيء يدعى « أدب اليأس » .

يقول كامو : في تيباسه « اكتشفت من جديد أن على المرء أن يحافظ في دخيلته على سلامة طراوة ما ، مصدر فرح وحب ونور لا ينال منه الظلم ، وأن عليه ان يعود الى الكفاح حالما يتحكم بذلك النور . هنا عثرت من جديد على الجمال القديم ، على السماء الفتيّة ، فرحت أقيس حسن طالعي مدركاً في النهاية أنني حتى في اسوأ سنوات جنوننا لم تغادرني قط ذكرى هذه السماء . وأن هذه الذكرى ، في نهاية المطاف ، دفعت اليأس عنّي » (٢) . وانهاكه بقضية العنف والظلم جعلت تتخذ أبعادها الصحيحة في تفكيره : « أجل ، هناك الجمال ، وهناك المهانون . فمهما كانت المهمة عسيرة ، فأنني ارجو أن أظلّ أميناً له ولهم » (٣) .

ومن أنجح مقالاته الغنائية ، المقال الأخير في « الصيف » ، بعنوان « البحر من قرب » . لقد نظّمه حول صورة البحر الرائعة ، فبلور به مناخ حياته النفسي ، مبدّلاً في ايقاعه وتشايبه : « نشأت في البحر وكان الفقر لي ترفاً ، ثم فقدت البحر ، فبانت لي الوان الترف كلها كالحة ، بؤساً لا يطاق . وما زلت بالانتظار منذ ذلك الحين » (٤) . إننا بهذا المقال نجد أنفسنا ثانية في ذلك العالم الكبير ، عالم الأدب .

وثمة صوتان يتحدثان في المقال . الأول صوت المنفي ، هذا الذي هو بالانتظار : « وهكذا فأنني أنا الذي لا أملك شيئاً ، أنا الذي وزعت أموالي ، وأخيّم على مرأى من ييوتي كلها ، أعرف برغم ذلك تحقيق الذات كلما شئت ، أرفع مرساتي للاقلاع في أية ساعة ، واليأس لا يعرفني . لا وطن لرجل بلا أمل ، في حين أنني اعلم ان البحر يسبقني ويتبعني ، وأجعل جنوناً ما مهياً لي . العشاق اذا ما فصل بينهم عاشوا في الألم ، ولكنه ليس اليأس : انهم يعلمون بان الحب موجود . هذا هو السبب في أنني أقاسي وعيناى جافتان ، في المنفى . ما زلت انتظر . سيأتي يوم أخيراً ... »

يتلو موضوع المنفي هذا وصف لرحلة * ، واذا نحن نسمع صوت

كانت مناسبة هذا المقال رحلة كامو الى امريكا الجنوبية .

مسافر يتحدث في جمل قصيرة مشدودة إزاء إيقاع صوت المنفي الذي تكلم في مطلع المقال . الوصف دقيق محسوس ، يذكرنا بكامو في أول عهده ، ويقذف بنا في رحلة بحرية يمر فيها أمام أعيننا الليل والنهار ، السماء والبحر ، الجزر والقارات ، في تعاقب مترف من الحالات والصور . إنها أغنية زفاف الى البحر وسجل حالات نفسية متعاقبة تحملها اليانا تشابه ثروة عجيبة الخيال . لأن البحر بالذات هو الحياة ، فسيحة ، فاتنة ، رائعة المخاطر :

في منتصف الليل ، وحدي على الشاطئ . بالانتظار مرة أخرى ، وبعدها سأذهب . أما البحر فساكن ، نجومه كأضواء البواخر الكثيرة التي ، في هذه الساعة ، في الدنيا قاطبة ، تير مياه الموانئ المظلمة . الفضاء والصمت جاثان كوقر واحد على قلبي . حب فجائي ، او فعل حاسم ، أو خاطر يشيع في النفس "يُحِلُّ" بالمرء في لحظات معينة هذا القلق نفسه الذي لا يطاق تصحبه فتنة لا تقاوم . تباريح لذيدة للكينونة ، دنو رائع لخطر لا نعرف له اسماً ، ذلك هو أن نحيا ثم نركض الى حتفنا ... لقد "خَيَّلَ" إليّ دوماً أنني أحياء وسط البحار المتلاطمة ، مهدداً ، في القلب من سعادة عظمى (٥) .

صوت المنفي " وصوت الرحالة هما صوتان مختلفان للفنّان ، والمقال ، كما يوحي عنوانه الثانوي « يوميات سفينة » Journal de bord ، سجل رحلته . فما عرفه في السنين الماضية من صراع وغضب ، وحقارة ومجد ، يمتزج الآن في أغنية الحياة التي يعرف الشاعر ، في منفاه ، أنه سيسمعها في النهاية ، لأن أذنه مهياة لهذه الأغنية . وفي كنايات كامو نجد أن البحر قد حل محل الشمس وان أفريقيا قد امتدت الى أقاصي الأرض . وإذ تبرز الآن نغيس ، إلهة القسطاس ، لتصرف أمور البشر ، يتسع الديكور الطبيعي الذي يجسد ديكور كامو الروحي اتساعاً هائلاً ، حاملاً في

ثناياه نبرات غير متوقّعة من اللانهاية . إن « البحر من قرب » ذروة من ذرى كتابات كامو .

مقالات كامو ، سواء منها القصار الأقرب الى الغنائية والطوال الأقرب الى القضايا الفكرية ، تخدم غرضا محدّداً . فقد كان المقال لكامو ، كلما ازداد انحراطه في ضجيج عصرنا واضطرابه ، وسيلة للتوضيح والتحديد النفسيين ، وبالتالي للتحرّر . والمقالات القصار تعبّر عن المناخ الداخلي ، وحالات الوحشة لحساسية قد لا تجد منفذاً في ماجريات العيش اليومي ولكنها هي ينبوع الحقيقي لشخصية الكاتب .

المقالان الطويلان ضرب من الرياضة الذهنية . فمن دأب كامو أن يفرض طريقة معينة في التعليل على مشكلات عصره المحيرة لكيما يدرسها بلغة عصره . والمشكلة التي تهمة هي العدمية الخلقية التي يعتبرها من ميّزات العالم الغربي . ومن هذه العدمية يشرع في استخلاص قيم جديدة ، « دون الاستعانة بالقيم الخالدة التي هي ، مؤقتاً ، ربما ، غائبة أو مشوّهة في اوروبا المعاصرة » ^(٦) . وهو يقول : « اسطورة سيزيف » بالنسبة إليّ يشير الى بداية فكرة تابعتها فيما بعد في « المتمرد » . وتتألف الفكرة من محاولة الاكتشاف « اذا كان بالامكان ان نجد ، ضمن حدود العدمية ، وسيلة لتخطّي العدمية » ^(٧) . « تخطّي العدمية منطقياً » ، لأن العدمية موقف ذهني ، وكامو يخاطب الذهن . انه يستمد بادىء الأمر من فرضية اولية فرضية معاكسة لها : الفرضية بأن الحياة غير جديرة بأن تعاش ، حين تدفع الى حدها الأقصى بفكرة الانتحار ، تكشف عن نتائج تتعارض مع هذه الفرضية ، وهذه النتائج يستنبط منها كامو منطقياً « دعوة واضحة للحياة والخلق حتى في وسط الصحراء » ^(٨) . وعلى هذا الفرار يستمد « المتمرد » من النتائج الضمنية منطقياً في فكرة التمرد قاعدة خلقية للمساهمة البناء الواعية في حياة عصرنا السياسية والاجتماعية . وإذ يبدأ كامو من فكرة الجريمة المبرّرة عقلياً ، يبرهن منطقياً ان الجريمة لا يمكن تبريرها عقلياً . لقد

نوء الكثير من النقاد بذهن كامو « المغالي في نزعة الجدلية » ، وما من شك في أن قدرته على إقامة الحجة قدرة مدهشة .

ثمة حقيقة تدعم حجج كامو وهي أن العقائد لا تقام ولا تدحض بالمنطق . والذي كان يتميز به ، كما نرى في العديد من افتتاحياته ، هو ما سمّاه ديكرت بـ « العقل الرشيد » bon sens ، مقرونا بتمسكه الحار بمبادئ الحرية والعدالة . ولكن الذي يتميز به عصرنا — وكامو بالذات فيها يبدو — هو أن هذا بحد ذاته غير كاف . فلنحيط كامو بمن يسمعه شعر أن عليه أن يقيم الدليل على صحة مبادئه . ففي القرن العشرين ما زالت هناك فلسفة « سكولاستيية » قروسطية ، كما نرى في كتاب سارتر الضخم « الوجود والعدم » L'Être et le néant ، دان لها كامو ، برغم أنه حاول التهرب منها .

كلا المتمرد والانسان العشي اسطورة بنيت ، اسوةً بـ « أفكار » Pensées باسكال ، كي تبرر نتائج مسبقة . ففي هذا السياق ينتمي « المتمرد » و « اسطورة سيزيف » الى تاريخ الأفكار . أما سياسياً ، فإن المعركة التي قامت حول « المتمرد » لم يخف اوارها بعد ، كما أن موقف كامو لم يتغير : (٩) « لقد ولدت في عائلة سياسية هي اليسار ، وفيها سأموت ، غير أن من الصعب ألا أرى انحطاطها . إني مسؤول عن هذا ، مع آخرين غيري » . هذا ما رد به كامو على أحد مهاجميه من التقدميين .

وقد عاد فناقش من جديد مشكلة التعاون مع الحزب الشيوعي التي كان قد ناقشها في « المتمرد » ، غير أنه جعل بحثه هذه المرة على مستوى المعقول العام : « أليس غروراً » ، وإن يستتر عليه أهله ، أن يتصور البعض أن بالامكان تغيير الجهاز الشيوعي الهائل من الداخل ، وليس هذا غروراً أكبر من مقاومته من الخارج ، بهدوء ودونما حقد ، بكل ما يؤمن الانسان بأنه صحيح ؟... أما أنا فأعتقد أن فكرة الثورة لن تستعيد عزّها وقدرتها إلا بعد أن تلفظ عنها هذه الكلبية وهذه الانتهازية اللتين جعلتها قاعدة لها

في القرن العشرين ، و"تجري الاصلاح في مادتها الايديولوجية المستهلكة التي أفسدها نصف قرن من المساومة والحلول الوسط ، وتضع أخيراً في القلب من حركتها عشقاً للحرية لا يتزعزع « (١٠) .

كان موقف كامو واضحاً ، وعشقه للحرية والعدالة لا يدانيه الشك ، وكان اهتمامه بالآلام الناس حقيقياً ، وتكريسه النفس للدفاع عن المضطهدين أمراً ظاهراً . لم اذن ، حين كان بوسعه الفعل المباشر في الافتتاحيات ، والمقدمات ، والمحاضرات — لم اذن هذه التعريجات المنطقية عن طريق المقال ؟ يبدو أنه ، أولاً ، كان على كامو أن يدير بنفسه عملية تحويل القيم التي ييسرها المقال . ثانياً ، من الشرور التي لحظها كامو في عصرنا تعلقنا بالمطلقات : فكان يعتقد أننا نصنع ايديولوجياتنا ثم نقيّد انفسنا بسلاسلها . غير أن المقال يغري بالبحث فيهيئ ، برأي كامو ، للكاتب الذي يؤدي واجبه الحقيقي في المجتمع ، وسيلة يكافح بها ضغطية هذا العصر وتعصّبه وعدم تسامحه .

« اريد ان اطرده الاشباح من عالمي فلا املأه
الا بحقائق الجسد التي لن يسعني ان انكر
وجودها . »

« كلنا نحمل في دخیلتنا سجوننا ، جرائمنا ، نزعتنا الى الهدم . إطلاقها
على العالم ليس من واجبنا . انما واجبنا هو أن نكافحها في أنفسنا وفي
الآخرين » (١) . لقد كان كامو يحس إحساس المستميت بحاجة الآنية الى
فرض شكل يطاق على تطور حضارتنا هذا التطور العشوائي العنيف .
فهو يرى أننا ، لهوسنا بالقوى الميكانيكية العاتية التي نديرها دون ان
نتحكم بها ، نميل بشدة الى هجر مقاييسنا وحاجاتنا الانسانية الخلقية ،
وبهذا نوحّد بين أنفسنا وبين عالم ينكر علينا المكان الذي هو من حقنا .
وكامو لا يستشف من هذه القوى الجبّارة وصلتها بالفرد أن المجتمع
الانساني الواعي عازم الآن على الدفاع عن « ملكوت الانسان » يمثل
في مؤسساته طموح الفرد الى « حقائق الجسد » التي لا تنكر .
مؤسساتنا ، كما يراها كامو ، تميل إما نحو «الروتين» العاجز الذي تعرف
به البيروقراطيات السبائية التي يسخر منها في « الطاعون » و « الحصار » ،

وانفجاراتها ، وجدت عزاء في احساسي المبهم بأن الكتابة اليوم شرف لصاحبها لأنها تلزم المرء ، تلزمه باكثر من الكتابة المجردة . لقد ألزمتني بوجه خاص ، على حالي ، بأن أتحمل — مع كل الآخرين الذين عاشوا هذا التاريخ نفسه — العذاب والرجاء اللذين تقاسمناهما . وكانت مهمة ابناء جيله ، وهي مهمة جعلها كامو في مقدمة المهام كلها ، « أن يصنعوا لأنفسهم فناً للحياة إبان الكارثة ، لكيما يولدوا من جديد قبل البدء بالصراع المكشوف ضد غريزة الموت العاملة في المجتمع » .

فن الحياة هذا ، بالنسبة للفنان ، لا يتسنى بلوغه إلا عن طريق المصالحة : « ليس هناك عمل عبثي قط مبني على اساس من الحقد أو الاحتقار . فلا بد للخلاق الحقيقي ، في زاوية ما من قلبه ، وفي لحظة ما من تاريخه ، أن ينتهي دائماً الى المصالحة ^(٢) . » كانت المصالحة اول وربما أصعب مهمة جابهت كامو ، ويخيل الى المرء أن الفن كان الوسيلة الوحيدة ، بل الوسيلة اليائسة ، التي لجأ اليها للتوفيق بين تجربته وبين الضائقات التي يفرضها عليه مزاجه العاطفي الذي كان كثيراً ما يشطّ به الى مواقف ترفض المهادنة .

ففي المرحلة الاولى من حياته الادبية كانت عناصر الصراع اموراً عادية تنطوي عليها الحياة الانسانية : فقر الناس وشقاؤهم ، روعة الدنيا الطبيعية ، حضور الموت الملح ، عشق الحياة — وكلها من موضوعات الفنان الابدية . بيد أن الارهاب السياسي الشامل في سنوات الحرب ، والعنف الظاهر والغضب الخفي اللذين اتصف بهما الكفاح السري ضد النازيين ، كن من العسير قبولها : « للناس اليوم طريق داخلي أعرفه جيداً ، لاني سرت فيه بكلا اتجاهيه ، وهو يمتد من روابي الذهن الى عواصم الجريمة . » ^(٣) ولكن في عظمة هذا الكفاح ، وما فيه من عدم تكافؤ مأساوي ، واليقين الملتهب بأنه ضروري وحق ، كان ثمة عنصر من التماسك المنطقي جعل المصالحة امراً ممكناً .

أما الفترة التي عقت تحرير فرنسا فقد جاءت بأصعب العقبات كلها .
واذا اليقين البسيط الذي عرفه في حركة المقاومة وهو مطمئن البال ،
يتمزق في صدره بعد التحرير . لقد كان عليه أن يتعامل مع أناس بشر لا
أبطال ، مع الآراء لا الافعال . كان الجو المفتعل الذي تنتعش فيه المشاحنات
الباريسية شيئاً غريباً عليه * . فبينما يحيل سارتر سلاح الجدل والمشاحنة
ببراعة فرحة ، كان كامو أميل الى الانسحاب وراء الاستحكامات الخلقية .
فهو لم يحقق الحياء الموضوعي مباشرة أو بسهولة . وكانت سخريته كثيراً
ما يلونها ذلك السخط الشخصي الذي زعم ، في مقدمته لكتاب « الوجه
والقفا » بأنه قد تغلب عليه .

لم يكن بوسع أن يجد مجالاً للمصالحة في المشاحنات اليومية ،
بالطبع ، لان المصالحة على مستوى كهذا نادراً ما تتفق والامانة الذاتية ،
كما أن كامو لم يشعر قط بالراحة في عالم الجدل السياسي . لعل من الضعف
فيه أنه في حلبة العمل السياسي لم يكن يرضى الا بعالمه هو ، عالم صنعه ،
ولو الى حد ما ، بيديه . كانت رؤياه قوية الخيال وصلبة الاخلاق ، وقد
تجسدت لديه بضعة تجريدات بسيطة قوية ، ساهمت مساهمة نشيطة في
صنع رؤياه — ثم راح يكافح الكيانات التي خلقها . عالمنا موزع بين
« الضحايا » و « الجلادين » ، او بين « التجار » و « الشرطة » ، أو أنه
قد أصبح « عالم المحاكمة » او « عالم المعتقلات » ، مشهداً مرعباً لمحاكمة
الابرياء باستمرار او معسكراً فسيحاً للتعذيب .

ويبدو العالم البشري بأجمعه مشحوناً بارادة شاذة ممثلة في تجريدات
معينة : « القرن » يجعل منا « مغفلين » ، « متظاهراً » بأنه يسعى وراء
« امبراطورية العقل » ، في حين أنه لا يبحث إلا عن اسباب حب فقده ؛ «
وهو » « ينمي صنفاً » خاصاً من الكراهية والحقة الملح » ، ويلعب دوره

* كثيراً ما تحدث كامو بسخرية عن عادات واخلاق الصحفيين ورجال الادب في باريس .
راجع مقدمته لكتاب « الوجه والقفا » ، وقصة « جوناس » في « المنفى والمكوت » .

ك « قرن الخوف » أو « قرن المشاحنات والاهانات » .

وفي وسط عالم الشذوذ هذا « تتخبط » لصق « جدران مظلمة »
باحثين عن « بقع خفية قد تنفتح فيها أبواب » . الحق « منفي » في صحراء .
« قصور الاضطهاد » تهض في « عواصم الجريمة » بينما يروح « طاعون
رهيب » في اجتياح الشرق والغرب كليهما ، في مؤامرة شاملة على الحرية
والحق والحب .

والتقابل اللفظي يؤكد على هذا النوع من الاسلوب : الكراهية
والكذب يخنقان الحب والحقيقة ؛ والجريمة التي كانت فيما مضى « وحيدة
أشبه بصرخة نائية » ، تغدو « عامة شاملة كالعلم » ؛ وفرنسا تتردد بين
« التجار الذين يملكونها » وبين « الشرطة الذين يشتھونها » ... وهكذا
الى ما لا نهاية .

أما في نطاق الادب ، فقد كان كامو اكثر حرية في الحركة . فهو هنا ،
سيد عالم يسيطر عليه ، فيستجيب ليقينه ولقلقه ، ويجعل المصالحة فيه
ممكنة . مقالات كامو تشير الى بعض أوجه هذه المصالحة مع « الوحوش »
الكونية التي كان يلقاها في طريقه ، وكل كتاب من كتبه انما هو محاولة في
هذا الاتجاه الشاق . فلئن تكن كتاباته منفصلة عن عالم الحسام والحية
اليومي ، فانها مع ذلك نابعة منه مباشرة . إنها التعبير الحقيقي عن صلة
كامو بعصره .

محاولة المصالحة هذه محاولة مقصودة ، بل إنها الدافع الاساسي لديه
الى الكتابة . وهي ناجمة عن فكرة شخصية واضحة عن وظيفة الأديب
بالنسبة الى نفسه ، وعصره ، وفنه . وقد شرح كامو ذلك باسهاب مرارا
عديدة ، في كتبه ، ومقالاته الصحفية ، ومحاضراته ، وفي العديد من
المقدمات التي كتبها في كتب وترجمات مختلفة . ووضع رأيه في صيغ متعاقبة
تتصل كل صيغة منها بالموضوع الذي كان يشغله في تلك اللحظة — على
التوالي : العبث ، التردد ، القسط — غير أن آراءه الأساسية بقيت وهي

تنضج متماسكة منسجمة . فاذا كان كامو من أحرص صنّاع الأدب وأدقّهم في فرنسا في اواسط هذا القرن ، فما ذلك إلا لأن فكرته عن الفن رفيعة لا تقبل المساومة ، مما يعطيه ميّزة اولية على الكثير من معاصريه .

إن الأدب في رأي كامو نشاط إنساني جوهري ، بل من اشدّ نشاطات الانسان أصالة . فهو يعبرّ ويدافع عن تطلع الانسان الى الحرية ، والانسجام ، والجمال ، وهي التي تؤلف سعادة البشر النسيية ، وهذا التطلع وحده يجعل الحياة ذات قيمة لكل فرد واحد زائل ، ويبرز تلك الرقعة من الوجود حيث يكون الفرد اكثر من مجرد وحدة اجتماعية أو مسمار تافه في دولاب تطور التاريخ . وأي فعلة أو عقيدة تهدد هذا التطلع كانت في الحال تثير سخط كامو وغضبه . وكل مقالاته الصحفية تكتسب معناها الحقيقي القيم اذا وضعناها في هذا المنظور . وخصامه مع فلسفات التاريخ الهيفلية الماركسية انما يعود الى يأسه كلما جوبه بتأويل للحياة « يتعمّد أن يبتتر من العالم كل ما يصنع له بقاءه : الطبيعة ، البحر ، التلّ ، التأمل في المساء » (٤) ، جمال الأرض .

لقد دأب الكتّاب الفرنسيون ، وبخاصة منذ الفترة الرومانسية ، على المناقشة حول مكان الأدب ووظيفته حتى بات من المستحيل تقريبا على الكاتب الفرنسي الناشئ ، الذي يريد انتاج شيء يسمو على الكتابات الشعبية المسلية ، أن يتجنب نوعاً من المقرب النظري لفنه . وقد أدّى تراكم النقاش لقرن ونصف الى أن قام السرياليون بما سُمّي بـ «الارهاب» الأدبي — وهو حملة على قيم الأدب نفسه . واذا دُفع بالأدب الى استحكاماته الاخيرة ، عابوا عليه بأنه تعمية كبرى تستعين باللغة التقليدية لكي تنوّننا بلطف ، واضعة القناع على وجه حالتنا الرهيبة .

ومن الناحية الاخرى راح الماركسيون يهاجمون الكتابة « البورجوازية » ، قائلين ان الأدب لا يبرره إلا ان يكون وسيلة من وسائل التقدم الاجتماعي — وهذا طريق عريض سريع الى نوع شديد

الاملال من الكتابة : الدعاوة . فبذهاب بروست ، وجيد ، وفالري (رغم تشككه الشامل) ، تلاشى آخر المؤمنين الحقيقيين بقيم الأدب . وكوليت تكاد تكون آخر الكتّاب الفرنسيين الكبار الذين يأتون حرفتهم كقضية مسلّم بها .

« ما هو الأدب وهل يخدم وظيفة ذات شأن في المجتمع ؟ » كان هذا السؤال موضوع نقاش مستفيض بارع خلال الأربعينيات والخمسينيات . فقد جعل الأديب — وهو معبود المجتمع الفرنسي ، وبخاصة الباريسي — يسائل نفسه بصدد حرفته . ويصدق هذا بوجه خاص على جان بول سارتر ، الذي نرى في حثّه القوي على « ادب الالتزام » محاولة لاعادة الأدب الى مكانه كقوة فورية ناجعة ، والحفاظ ، في الوقت نفسه ، على حرّيته ، وهي محاولة للتبرير يبدو أنها خابت — في رأيه هو على الأقل .

كان اساتذة كامو في الأدب هم الاغريق والكتّاب الفرنسيون الكلاسيكيون ، أضاف إليهم ، مع مولير : شكسبير ، ولوبي دي فيغا ، وكالديرون ، ومع مدام دي لافايت : تولستوي ، ودوستوفسكي ، وكافكا ، وملفيل ، وجيد ، وبروست ، ومالرو ، وموتترلان . لقد علّمه إعجابه بهؤلاء الكبار أن يجعل اهدافه عالية . كان يأخذ حرفته الأدبية على علاقتها ، ويشعر نحوها « بالامتنان والاعتزاز » ^(٥) . والواقع ان فكرته عن وظيفة الفنان الخلاق كانت من العوامل الحاسمة في تكوين شخصيته ، فتجبره على الفعل أراد أم لم يرد : « ليس الكفاح هو ما يجعل منا فنانين ، بل إن الفن هو الذي يدفعنا الى ان نكون مقاتلين » ^(٦) . ولم يكن دفاعه العنيد ، المرير أحياناً ، عن أمانته السياسية إلا دفاعاً عن أمانته الفنية . غير أن كامو ، بخلاف سارتر ، لم يشرّع للفنانين كلهم ، كما لم يجعل الالتزام السياسي عنصراً واجباً في كل إنجاز فني عبر العصور .

يقول كامو : « اول خيار يقوم به أي فنان هو بالضبط أن يكون

فنانا ، واذا اختار لنفسه ان يكون فنانا ، فما ذلك الا بسبب النظرة التي ينظرها الى ماهيته هو والفكرة التي لديه عن الفن » (٧) . ويقول ساخرا ، ولكننا نعيش في « عصر يخجل فيه راسين لكتابته » Bérénice ، ويهرع رمبراندت الى تسجيل اسمه في مقر المنطقة للحزب الشيوعي لكي يعتذر عن كونه قد رسم « عسس الليل » (٨) . فالوعي الاجتماعي عندما يبنى على فهم ناقص للفن يكون ، في نظر كامو ، عدوا للفنان لا مدافعا عنه .

وبرغم أن مسؤولية الفنان الأولى هي تجاه فنه ، فان كامو يقول إنه لن يستطيع ان ينهض بأعبائها إلا بقدر ما ينهض بأعباء مسؤوليته أولا كإنسان ، كإنسان مثل سائر الناس ، مجابها كغيره مشكلات الحياة اليومية ضمن إطار حياته الاجتماعية . وأية مراوغة انما تحد من كفاية الاديب . غير ان الفنان لا يقتضيه بالضرورة أن يلاحق التجارب او المغامرات غير العادية . لم يرق كامو إصرار سارتر على ضرورة « التزام » الفنان سياسيا واجتماعيا في كل وقت وللناس كلهم ، وفي العالم أجمع مهما كان الوضع ، كأنه يحاكم باستمرار . فالأوروبي ، في رأيه ، في ربح القرن الاخير ، اثرت في وجهه قضايا تحتم على كل إنسان اتخاذ قرارات حازمة وأحيانا خطرة إن هو أراد الحفاظ على أمانته ؛ وهذا يصدق على الفنان كما يصدق على الآخرين . ولكن الثمن الكبير الذي يدفعه الفنان من وقت ، وفعل ، وطلاقة ، لا بد أن ينال كثيرا من نشاطه وعزمته . وهكذا فان الاديب الاوروبي في القرن العشرين « يمشي على حبل مشدود ، وبتوازن قلق بين التفاهة والصمت » * . والصمت للفنان هو الموت .

في بادئ الأمر جمع كامو آراءه الشتيّة حول الفن ونظمها ضمن اطار « العبثية » في « اسطورة سيزيف » — وهو إطار ممتاز لتخلص به من عدد

* من اجوبة كامو على اسئلة وضعها له جان بلوش مينيميل ، في مجلة « ذي ريبورتر » The Reporter ، في ٢٨ تشرين الثاني ، ١٩٥٧ .

من الكليشيهات المبتذلة . ففي عالم كل شيء فيه يُعطى ولا شيء فيه يفسّر ، لا يبقى نشاط في حاجة الى تبرير ، لأن النشاطات كلها اعتبارية وان لم تكن كلها بالضرورة مرضية على التساوي . في « العالم العبثي » ينجو « خلق » الفنان من السبل الصمّاء التي لا تؤدّي الى مكان ، والتي يسير فيها اصحاب النظريات في الفن . إن « الخلق العبثي » لا يفسر شيئاً ، ولا يبرهن على شيء ، وليس بوسعه « ان يكون غاية الحياة ، او معناها او عزاءها » ^(٩) . ولذلك فان ادب تبرير الذات لا يعني شيئاً ، ومثله ادب التحليل النفسي ، لان كليهما يحاول ان يفسّر أو يثبت ما ليس بالامكان تفسيره أو إثباته .

إن الفنان الخلاق ، وهو « الانسان العبثي على أفضله » ، يجد متعة عميقة في مجانية عمله ، الذي يرى فيه تحدّياً دائماً لوعيه . فالعمل « فرصة فذة للبقاء على يقظة وعيه وتدوين مغامراته » . ومهمته تستوجب انضباطاً شديداً ، واردة تصرّ على عدم التخلّي عن اي جزء من وضوح تفكيره . ولذا ، فان الفنان يقف بكامل سلاحه في وجه الدنيا ، رافضاً السبّات الذي تقدمه له . وهو يعرف حدود ذهنه ، وحدود حياته ، وعدم الجدوى من سعي يبقيه دوماً على اشدّه . وبما أنه يعرف حدود ذهنه ، فانه لن يحاول أن « يعقلن المحسوس » ، ولكنه عن طريق ذكائه يهيئ « تمثيلاً ايمائياً » رائعاً لصور محسوسة تشهد بالواقع الجسدي لكونه لا ينفذ أحد الى اسراره . وهذا التنظيم هو الوجه الثاني لتمرده ، لأن خلقه « يصحّح الخلق » ، فارضاً حدوداً ، وتماسكاً - وبالتالي اختياراً - وانسجاماً لا توجد إلا في ضرورات الانسان وضائقاته .

في هذا « التمثيل الايمائي للحياة » عنصر ديونيسي اوحى به ولا شك نيتشه ، ولكن يوازنه التشديد على الفنان بأن يملك ضغن ما يدرك من واقع . ولعل كامو كان يتأمل فكرة جاءته عن شبنغلر ، او مالرو ، حين قال « ان الغرب لا يعود القهقري في حياته اليومية . فهو لا يكف عن إقامة

شخص عظمة تغري اعصابه ، ويلاحقها - مانفريد أو فاوست ، دون جوان أو نرجس . ولكن التقرب دائما عبث » (١٠) . عندما قال كامو ذلك ، كان يعتبر « الشخص » (او « الصورة ») هو العنصر الجوهرى في العمل الفنى ، وأنه يجب أن يصدر عن « الحياة اليومية » ، ولكنه ليس طيفاً نلاحقه ولا هو حتى بالرمز أصلاً . إنه اسلوب يلقي النور ولا يغري العصب .

وإذ استمرّ كامو على هذا الخط من التفكير ، راح يعرف نوعاً فردياً من الادب « الموضوعى » يستهدف ما هو اكثر من استنساخ « واقعى » للحياة ، على ان يكون أيضاً صادراً عن الحياة . يجب على الفنان ان يكون « عائشاً عظيماً » ممسكاً بالحياة من ناصيتها . وقد زاد في ايضاح ذلك فيما بعد ، حين كتب يقول : « الفكرة القائلة بأن الأديب انما يكتب بالضرورة عن نفسه ويصور نفسه في كتبه هي احدى الأفكار الصبائية التي ورثناها عن الرومانسية . فالفنان لا يستحيل عليه ان يهتم اولاً بالآخرين ، أو بعصره ، او بالاساطير المألوفة ... ولكنني ، على العكس ، كنت أؤثر ضمن حدود الامكان ان اكون كاتباً موضوعياً . والكاتب الذي أعدّه موضوعياً هو الذي يعيّن نفسه موضوعات دون ان يجعل من نفسه موضوعاً آخر . إلا أن هوس الناس المعاصر في التوحيد بين الكاتب وموضوعه يمنع عنه هذه الحرية النسبية » (١١) .

وحرية الكاتب هو في ما يفرض على صورته وشخصه المنتقاة من اسلوب وتبسيط ووحدة . و « الغريب » ، رواية كامو الأولى ، تطبيق لهذه القاعدة الجمالية ، فالرواية لكامو هي الشكل الأنسب « لتمثيل الحياة إيمائياً » ، اذ أنها تعيد خلق صور حياتنا اليومية الى ما لا نهاية .

يرى كامو أن رواية ملفيل « موبى ديك » ، من بين الروايات كلها ، هي أعظم اشكال هذا الفن ، « الخلق العبثى » ، وتليها أهمية رواية ملفيل « بيلي بد » (١٢) . وكتب ملفيل ، حسب تأويل كامو ، « سجل تجربة

ذهنية لا تضاهي في توترها ، وهي في بعضها رمزية » . فهي تخلق اساطير عظيمة : اسطورة « بحث الانسان الذي لا ينتهي ، مطارداً وطريداً في خضمّ محيطٍ لا حدّ له » . و « موبى دك » « اسطورة من أعظم الاساطير إقلاقاً مما ابتدعه الانسان حول صراعه مع الشر والمنطق الرهيب الذي ينتهي الى وضع الانسان العادل ضد الخليقة والخالق ، ثم وضعه ضد نفسه والناس » . أما « ييلي بد » فهي « الشباب والجمال » وقد قُتِلَ « لكي يتسنّى الحفاظ على نظام ما » . وملفيل كخلاّق أبعد شأواً من كافكا « لأن الواقع الموصوف في كتابات كافكا يستحضر عن طريق الرمز ، والحقيقة فيها من نتائج الصورة ، في حين ان الرمز في ملفيل هو وليد الواقع ، وليد الصورة ، وليد الادراك » .

لم يتغير هذا المقرب الأساسي من الأدب عند كامو ، غير أننا نرى ان موطن التأكيد فيه ، إبتان سنوات الحرب ، ينتقل من كفاح الانسان ضد ظلم الكون الى كفاحه في عالم البشر ، والحرية التي وهبها كامو للفنان بسخاء في « اسطورة سيزيف » - بشهيته لكل لون من ألوان الحياة - اختفت الى زمن ما . ففي مقالين في النقد الأدبي كتبهما عام ١٩٤٣ وعام ١٩٤٤ ، هما « الادراك ومنصة الاعدام » *L'Intelligence et l'échafaud* ومقدمته لـ « حكم » *Maximes* شامفور ، حول المشهد من علاقة الانسان بالكون الخارجي ، الى العالم الداخلي من عواطف الانسان وأحكامه الخلقية .

في هذين المقالين يتفحص كامو الادب الكلاسيكي الفرنسي ، الذي يستمد روعته من معالجته العواطف الانسانية . وهو أدب يستمر بمنطق العاطفة الانسانية الى حدّها الاقصى - وهو ، في الاغلب ، الموت . وهكذا فان الفنان الكلاسيكي يعطي كل عاطفة بفردتها تلك الوحدة ، والتناسك ، والقطعية ، واللغة ، التي تنشدها نفسيتنا عبثاً من الحياة . إنه ينتزع من كل عاطفة قاعدة خلقية تتصل بالامانة والمحدودية معاً ، وذلك عن طريق

الضبط الجمالي للشكل . وعلى الكاتب المعاصر ، كسلفه الكلاسيكي الفرنسي ، أن يحاول تشخيص وعلاج العواطف الانسانية العنيفة القتالة التي في عصره ، غير أنه ، بخلاف العطاء الذين يقتدي بهم ، يتنقل بين عواطف جماعية لا فردية :

للسيطرة على العواطف الجماعية ، يجب على المرء ولا شك أن يستشعرها ، على الاقل نسبياً . والفنان عندما يستشعرها يصبح فريستها . ونتيجة لذلك أصبح عصرنا عصر صحافة لا عصر أعمال فنية . وأخيراً ، فإن ممارسة هذه العواطف تحمل في ثناياها امكانية الموت اكثر منها في زمن الحب والطموح ؛ فالطريقة الوحيدة لحياة العاطفة الجماعية حياة صحيحة هي أن يرضى المرء بأنه قد يموت من أجلها وعن طريقها — وهذه أعظم امكانية للاخفاق في الفن (١٣) .

وبما أنه لا بد للكاتب من أن يعاني هذه العواطف ، فانه مهما حاول الموضوعية مضطر بطبيعة الحال الى الانحياز الى جانب ما . في « المتنرد » يصف كامو الفنان بأنه ذلك الرجل الذي عليه أن يبقى في حالة توازن عسيرة « بين لا ونعم » ، وهذا لكامو هو الشكل المثمر الوحيد للتمرد ، بل لأي نشاط انساني . لأن الفنان لا يستطيع ان ينكر الواقع كما يفعل الايديولوجي ، الذي يحل المنطق المجرد محل الحياة . « للانسان أن يسمح لنفسه بشجب ظلم العالم كله والمطالبة بعدالة كلّية يخلقها هو وحده ، ولكن ليس ثمة فن يستطيع أن يحيا على الرفض الكلّي » : فمهما اوغل الفن في التجريد فانه يستخدم الخط واللون . ومع ذلك فانه لا فن ثمة يستطيع أن يحيا على القبول الكلّي للواقع ، اذ لن يكون معنى ذلك إلا إحصاء لا ينتهي . فالفن الذي يميل الى الرفض الكلّي للواقع فن شكلي ، وهذا حدّه الاقصى العقم والتفاهة . و « الفن الواقعي » يميل ، عن طريق معاكس ، الى رتابة لا تقل عن ذلك عقماً وإملالاً . الفنان الصحيح يستخدم مادة الواقع ولكنه « يصحّح الخلق » . انه يرفض الاعتراف بعدم التماسك

و « الصيرورة » الدائمة في الحياة الانسانية ، وهنا سرّ تمرّده وإبداعه .
إنه يهب اللاتماسك تماسكاً ، وبالتالي يهب الاشكل شكلاً ، والخالي من
المعنى قيمة .

هذا التوحيد يمكن اجراؤه بطرق عدّة . الروائيون الامريكيون في
الثلاثينيات والاربعينيات يقولون العالم من الخارج بلغة الظواهر - من
صور ، وإيماءات ، وكلمات ، وحركة - وهو ضرب من التوحيد يعتبره كامو
مسبباً للضعف في النهاية . بينما نجد أن بروس ، في نهاية اوديسة داخلية
طويلة ودقيقة ، يعيد عالم تجربته الى تماسكه الداخلي المنظم وجماله الفردي ،
وذلك في نظر كامو « تصحيح » أجلب للرضا .

هذا الرأي في الفن ليس جديداً ، ولا يكاد يبرّر إدراج الفنان ،
بشيء من الافتعال ، في قائمة المتمردين . فهو في خطوطه العريضة يعود بنا
الى القرن السابع عشر . غير أن هناك بونا شاسعاً بين كامو
والكلاسيكيين ، لان النسج العاطفي في فكر كامو بعيد جداً عن نسج
فكرهم . فروح الرفض قوية فيه ، و « الخلق المصحح » الذي يأتيه الفنان
ما زال ، في نظره ، خلقاً يحاسب الواقع ويدينه ، ويصحّحه على اسس
خلقية . إنه لا « يصحح الخلق » ، كما كان يفعل الكلاسيكيون ، باسم رؤية
للواقع أحقّ ، طبيعتها جمالية وعقلانية . « تصحيح » الخلق كما يعرفه كامو
في « المتمرّد » يدنو دنواً خطراً من التشويه . إلا أن كامو يخالف بقوة
منحى معيّناً في الادب الفرنسي يحلّله في « المتمرّد » ، وهو الذي ينتهي
آخر الامر الى التمرد السريالي على الواقع كله .

وهنا ايضاً يستخدم كامو الرواية لتوضيح وجهة نظره ، الرواية التي
يقول إنها تطورت « بتمرّد الانسان » و « أدب المخالفة » الذي حل في
نهاية القرن الثامن عشر محل « أدب الموافقة » . « ما هي الرواية إن لم تكن
هي العالم الذي يجد الفعل فيه شكله ، وتقال فيه الكلمات الاخيرة ، ويترك
فيه الانسان للأناس الآخرين ، حيث يحمل كل شيء طابع المصير

والقدر ؟ » (١٤) .

وهكذا فإن كامو طالب بأن يقوم الفن بوظائف عديدة ، وطالب بوجه
أخص " أن يكون الفن على صلة مباشرة بالمشهد المعاصر . وقد لخص في
مقالة صحفية بعنوان « الفنان وعصره » L'Artiste et son temps

موضوعاته السابقة وشدّد خصوصاً على العلاقة بين الكاتب والمجتمع
الذي يعيش فيه . الفن « عكس الصمت » ؛ جذوره في الواقع ، ولذا فإنه
يمكن إيصاله للناس أجمع ؛ وهو دعوة للحوار ، وبالتالي للحرية . ولأنه
يحتّم على الفنان خلق نظامه هو ، فهو يحد ذاته تجلّ من تجلّيات الحرية ،
ولا يخضع لأي نظام آخر ؛ بل إنه يتحدّى أي نظام آخر . وهذا يؤدّي
الى هجوم مباشر على الموقفين الماركسي واليساري : فالفن النافذ ، بالنسبة
لها ، هو احدى الوسائل التي بها يستوضح الناس ويصفون معنى عصرهم
ووجهته الحقيقية ، « شكل الاشياء القادمة » . أما بالنسبة لكامو ، « فغاية
الفنان في التاريخ هي ... ما يستطيع أن يراه ويعانيه بنفسه من التاريخ ،
بصورة مباشرة أو غير مباشرة ؛ إنه الحاضر بأدق معاني الكلمة ، أي أنه
الناس وهم يعيشون اليوم ، لا العلاقة بين هذا العالم الحاضر وبين مستقبل
لا يستطيع الفنان ان يراه مسبقاً » . وفضلاً عن ذلك ، فإن « هدف الفن
ليس أن يحكم ، بل أن يفهم اولاً » . والفنان « ليس حاكماً بل مبرراً » -
ومن هنا يأتي دوره كمُصالح .

في بحث كامو للفن خيوط شاردة ، نستدلّ بها على الكثير من فكره .
فهو حين يميّز بين الفنان والثوري في « المتمرّد » ، يجعل قبول الفنان بعالمه
مبنياً على حسّه الجمال : الفنان « لن يقدر على الزعم بأن قبح العالم شامل »
كلي . فالجمال ، في رأيه ، هو الحق الاول في العالم الطبيعي وفي عالم الفن
معاً . أما الانسان فيعزو اليه كامو « الشقاء المشترك » فقط . فلا الجمال
ولا الفرحة يشعّان من الوجه البشري كما يراه ؛ انما الانسان فيما يبدو ينعم
بتجربة الجمال والفرحة انعكاساً عن العمل الفني فقط . واذا ما قرأنا تحليلات

كامو للفن فنانا ، برغم تشديده على الاخوة التي تربط فيما بين الفنان والناس جميعا ، نبحت عبثا عن ذلك الابتهاج العظيم بالانسان نفسه — بكرامته وسموه — مما يتصف به دائما المبدع الكبير .

« كل عمل فني عظيم يضيف الى الوجه الانساني روعة وغنى ، وهذا سره كله » ، يقول كامو ، ولكن المرء يتساءل أحيانا ألم يكن الوجه الانساني الذي يتأمله كامو خارج نطاق الفن قد اصبح لديه ذلك الوجه المتآكل ، وجه « الشقاء المشترك » ؟ هنا يبدو أن تجربة كامو اثقلت بعثها على أحاسيسه : لقد ابتزّ العصر ضريته من الفنان . غير أن ثمة ملاحظة في « المتمرد » تكشف عن اتجاه غير متوقع في تفكير كامو : « لعل هناك تفوقا حيا يعدنا به الجمال ، وهذا قد يجعلنا نحب ونؤثر الدنيا المحدودة الفانية على كل ما عداها » (١٥) .

ما مصدر الجمال الذي كان يهزّ كامو في العمل الفني وفي الطبيعة على السواء ؟ إنه ليس التمرد ، قطعا ، ولا هو الوحدة والانسجام وحسب . إنه إذ يرفض ، جزئيا ، الطبيعيّ البحت والانساني البحت ، ويعتبر كلاهما منها في الوقت نفسه كيانا مستقلا بذاته ، يعجز عن « التوفيق » تماما بين عناصر عالمه : انه يد يدعه نحو ذلك « التفوق الحي » الذي يذكره ، والذي قد يكون مفتاح الوحدة .

ومن الصعب ان نتوصل الى تقدير عادل للمعنى الحقيقي في فكر كامو الجمالي . فكتاب « المتمرد » ومقال « الفنان وعصره » ، بتشديدهما على تنظيم التجربة ، وقولة التجربة بواسطة الفن ، والفهم الانساني كمصدر رئيسي للفن ، يحدّدان كلاسيكية جديدة . ولئن يظهر الطريق الذي اتبعه معقّدا عن غير ضرورة ، فما ذلك إلا لأنه — وهو ابن عصره — كان يساهم في بعض « موضوعاته » ، بحيث كان أحيانا أسير مواقف والفاظ أوجد هو الكثير منها . فرؤية كل شيء ، ولو مؤقتا ، في ضوء « العبث » او « التمرد » ، محدودية ولا ريب ، حتى ليشعر المرء انه عن

وعى وضراوة يفرض هذه المحدودية على نفسه . إذن فقد كانت ضرورة لا ندحة له منها . ولكنها كانت أيضاً شيئاً آخر . فكل مرحلة من فكره كفاح نحو تحكّم فكري بالحياة ، محاولة للسيطرة على لون من الاضطراب المريع الذي من شأنه تحويل الحرية الى فوضى . ومع ذلك فان الحرية هي التي كان كامو بحاجة ماسة اليها ، تلك الحرية التي هي موضوعه المتروك في كل ما كتب : الحرية في ما يتصل بنفسه وبعصره ، والحرية في ما يتصل بفنه وبالأخرين ، وهي حرية كان ، عندما داهمه الموت ، قد شرع بالتمتع بها .

لقد صارع كامو القوى التي ترفض الحرية وتهدهدها . كان يخشى هذه القوى ، ويحسدها ، ويتتبع مجراها المدمر العنيف . مهمة كهذه كانت شاقة على فتى نشأ في ما تجود به أصياف الجزائر الطويلة من « ضياء شمس ، وفرح بالحياة ، وحرية » . قال : « التفكير يعني ان تتعلم كيفية الرؤية من جديد » . لقد قذف العالم الخارجي عليه برؤيا يبغضها . وقد أدرك منذ البداية أن العنصر « المساوي » في زماننا هو ذهني بطبيعته . فأخذ على عاتقه أن ينظر بلا وجل الى العالم الذي حوله ، « رافضاً الكذب » على نفسه او الآخرين . ابتداء من « الوجه والفتا » حتى « السقوط » تعرض وجود « ملكوت الانسان » الذي بحث عنه منذ البداية للتحدّي المتزايد ، وشعر كامو ألاّ مفر له من ان يدمج في رؤياه تجربته الممزقة القاسية . وهكذا اقتذع عالمه من « الاشباح » التي دأبت على غزوه ، وعيّن شيئاً فشيئاً وحدته الاساسية وحدوده بمصطلحات انسانية .

وقد جعل كامو ، بكتابه « المنفى والملكوت » ، أن يدنو عن قصد من ابراز « ملكوت الانسان » هذا المحدّد بحقيقة ودقة ، و « الطريقة الحرة العارية في الحياة » التي تحدّد « فناً للعيش » بكرامة ومجابهة للذات في عصرنا هذا . ورأى كامو أن الفنان ملزم اليوم ، اكثر من أي وقت

مضى ، بالتعبير عن « آلام وافراح الناس جميعاً » في لغة البشرية كلها .
إنه ، بل يجب عليه ان يكون ، بجانب الحرية ، وبجانب العدالة إزاء « ربح
الموت المظلمة » التي جعلت تهب على أطلال « جميلة » . لقد استمر عالمه
يقتات على صور التحرير ، وتحطيم قضبان السجن ، وجيشان البحر
الهائل ، ومجابهة اللغز الرابع في شمس الحياة « المظلمة » .

أخذ كامو تدريجياً يعرف في نفسه رجلاً منسجماً مع افريقيا صباح
الداخلية ومع أوروبا الروحية الرمزية التي كان قد اكتشفها ذات مرة
بارتياب كثير ، رجلاً « معرّضاً وعنيداً معاً ، ظالماً وتواثقاً للعدل ،
يؤلف عمله بلا خجل ولا كبرياء على رؤوس الشهداء ، موزّع النفس
دوماً بين الألم والجمال ، موطّدا العزم على أن يستخلص من طبيعته
الثائية تلك الكتابات التي يكافح بعناد لرفعها من بين تموجات التاريخ
المدمرة * » .

نجد في دفاتر كامو أن سلسلة التمرد البروميشية ، التي عقت سلسلة
سيزيف أو العبث ، كانت ستتلوها سلسلة نمسيس ، أو القسطاس . وثمة
سلسلة رابعة يذكرها : سلسلة « لون معين من الحب » . ويبدو أن « المنفى
والملكوت » و « المسوسون » ، كلاً على طريقته ، يشيران الى الوجهة
التي جعلت كتابات كامو تسير فيها . ومن بين الاعمال التي أراد ان يدرجها
في هذه السلسلة ، « رواية كبيرة » . وقد انصرف كامو ، على غرار
يذكرنا بأندرية جيد ، عن ادراج « الروايات » في قائمة كتبه المنشورة
في الطبقات الاخيرة من كتبه ، وجمع « الغريب » و « الطاعون »
و « السقوط » و « المنفى والملكوت » تحت عنوان « حكايات » ،
أو « حكايات وقصص قصيرة » . ولذا فقد كان من المتوقع ان تختلف
« الرواية الكبيرة » عن الحكايات السابقة .

❖ من خطاب كامو ، يوم قبل جائزة نوبل للادب .

وقد أعلن عن عنوان هذه الرواية : « الانسان الاول » . كانت هذه الرواية ستعود به الى منطلقه الاول لتحقيق ما أخفقت في تحقيقه رواية « الموت السعيد » . وقد عزم على اعادة كتابة روايته الاولى الناقصة « الوجه والقفا » . فقال عام ١٩٥٧ : « ان كنت سأخفق بعد هذه المحاولات العديدة لبناء لغة وإحياء أساطير ، فأنني يوما ما ، باعادة كتابة « الوجه والقفا » ، لن اكون قد احرزت شيئا . هذا ما يخيّل إليّ » (١٦) . « على كل حال ، لن يمنعني شيء عن أن أحلم بأنني سأفلح ، وبأنني سأضع في القلب من هذا العمل ذلك الصمت الرائع الذي تتحلى به إحدى الامهات ومحاولة إنسانٍ ما أن يكتشف من جديد عدالةً او حباً يوازن ذلك الصمت » .

بعد تعريج طويل شاق فرضته الاحداث التاريخية على كامو ، وفرضه اكثر من ذلك سخاؤه وشريعه كرامته الصارمة ، طفق يعود الى ينبوع كتاباته الاول ، وهو في اعتقاد بعض النقاد أغنى الينابيع في ما كتب — عالم طفولته على ساحل البحر الابيض المتوسط . لقد شعر بأن أمامه طريقاً طويلاً بعد . ولكن كتاباته التي انجزها والتي هي الآن بتمامها بين يدينا ، رغم ما يعتور بعض موضوعاتها من القدم مما هو طبيعي ولا مهرب منه ، تحمل كل الدلائل التي تفصح عن أنها من معالم الادب .

هوامش ونقد

لم يترجم من كتب كامو الى العربية الا البعض. ولئن آثرنا ان نترجم عناوين كتاباته في متن هذا الكتاب ، فانتنا في الهوامش التالية نذكرها بالفرنسية مع الاشارة الى الصفحات كما هي في نصوصها الفرنسية . هناك اشارات ايضاً الى بعض ما يتصل بالموضوع في اللغة الانجليزية ، وبعض الملاحظات العامة .

الفصل الاول

1. Actuelles II, p. 33.
2. Actuelles I, p. 141.
3. Henri Peyre, «Man's Hopelessness», Saturday Review, Feb. 16, 1957.
4. From the citation read by Dr. Anders Osterling, permanent secretary of the Swedish Academy.
5. Nicola Chiaromonte, «La Résistance à l'histoire», Preuves, April, 1960, p. 17.
6. Actuelles II, p. 63.
7. Camus answers questions put to him by Jean Bloch-Michel, The Reporter, Nov. 28, 1957, p. 37.
8. Actuelles I, p. 264.
9. Ibid.
10. Actuelles I, p. 111.
11. Actuelles II, p. 48.

الفصل الثاني

1. Noces (Algiers: Charlot, 1938), p. 53.
2. Ibid., p. 11.
3. L'Envers et l'endroit (Algiers: Charlot, 1937), p. 27.
4. Ibid., p. 25.
5. Idem.
6. L'Envers et l'endroit (Gallimard, preface to 1958 printing), p. 17.
7. R.U.A. (Racing universitaire d'Alger), April 15, 1953.
8. Noces, p. 19.
9. Ibid., p. 62.
10. Ibid., p. 59.
11. L'Eté, pp. 24, 25.
12. Ibid., p. 26.

الفصل الثالث

1. *Le Figaro littéraire*, Saturday, Feb. 24, 1951.
2. Quoted in an interview in *Les Nouvelles littéraires*, Thursday, May 10, 1951.
3. By André de Richaud.
4. His director was Professor René Poirier, later professor of philosophy at the University of Paris.
5. Blanche Balain. Quoted by Roger Quilliot in *La Mer et les prisons*, p. 12.
6. Certain sections of the report are reproduced in *Actuelles III*, pp. 33-93.
7. Introduction to *Révolte dans les Asturies*.
8. Allusion to André Malraux: *Le Temps du mépris*.
9. *Actuelles I*, p. 25.
10. Preface to the 1957 edition of *L'Envers et l'endroit*.

الفصل الرابع

1. Notebooks.
2. In 1952, at the time of the controversy raised by *L'Homme révolté*, Francis Jeanson reproached Camus for having equated the cause of justice and that of France, but he failed to recall the particular circumstances that explain Camus's attitude at that precise time.
3. Notebooks.
4. *Ibid.*
5. *Ibid.*
6. *Ibid.*
7. Their twin children, Catherine and Jean, were born in Paris in 1945.
8. *L'Été*, p. 73.
9. *Actuelles I*, p. 185.
10. For a history of the network, see *Combat* by Marie Granet and Henri Michel (Presses Universitaires de France, 1957).
11. The last two of the three preceding quotations were written by Camus.
12. René Leynaud: *Poésies posthumes* (Paris: Gallimard, 1947). Preface (1945) by Camus.
13. *Ibid.*
14. *Ibid.* This is an allusion to certain very rare editorials on the treatment meted out to collaborationists at the time of the liberation.
15. An attitude perhaps derived from meditation on the last pages of the *Decline of the West*.

16. Notebooks.
17. Ibid.
18. Ibid.

الفصل الخامس

1. From the first openly distributed issue of *Combat* (*Actuelles I*, p. 19).
2. J.-P. Sartre: *Les Temps modernes*, August, 1952, pp. 345, 346.
3. M. Saint-Clair: *Galerie privée* (Paris: Gallimard, 1947). M. Saint-Clair is the pen name of Mme. Théo van Rysselberghe.
4. *Lettres à un ami allemand*, p. 31.
5. «Ni victimes ni bourreaux (Neither Victims nor Hangmen)», *Actuelles I*, pp. 142-179, are essential pages in this context.
6. The question of justice as applied to the «purge» of the collaborationists opposed him to François Mauriac, who was the spokesman of «charity». Camus, fresh from the violence of the Resistance, defended his point of view against Mauriac but later was to admit that he had changed his opinion and felt that Mauriac was right.
7. *Combat*, May 13-16, 18, 20-21 and June 15, 1945. Reproduced in *Actuelles III*, pp. 93-122.
8. *Pour une trêve civile en Algérie: Appel d'Albert Camus* (Algiers, 1956). Reproduced in *Actuelles III*, pp. 169-184.
9. *Le Libertaire*, May, 1952.
10. «Jonas», in *L'Exil et le royaume*.
11. «Création et liberté», *Actuelles II*, pp. 127-153; also the last section of *L'Homme révolté*, among others.
12. Notebooks (1945-1948).
13. Ibid.
14. Ibid. (1949).
15. Ibid. (1951).

الفصل السادس

1. Reproduced in *Le Figaro Littéraire*, May 16, 1959.
2. Carl Viggiani, «Camus in 1936», *Symposium XII*, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), p. 18.
3. Jean Claude Brisville, *Camus* (Paris: Gallimard, 1959), p. 257.
4. Maurice Blanchot, «Albert Camus», *N.R.F.*, March 1, 1960, p. 403.

الفصل السابع

1. In his preface to the 1957 edition of *L'Envers et l'endroit*.
2. A quotation from Marcus Aurelius in Camus's Notebooks.

الفصل الثامن

1. Camus often stated that he considered French classical literature of the seventeenth century the greatest in the world.
2. *L'Envers et l'endroit* (Charlot, 1937), p. 7. Some of the material in these pages appeared first in *French Studies*, Oxford, England, Jan., 1950, pp. 27-37.
3. *L'Envers et l'endroit* (Charlot, 1937), p. 15.
4. *Ibid.*, p. 19.
5. *Ibid.*, p. 29.
6. *L'Envers et l'endroit*, p. 67.
7. Perhaps the «ahistoric peasant» inhabitant of this earth whom Spengler describes.
8. Notebooks (1935) and the Preface (1957) to *L'Envers et l'endroit*.

الفصل التاسع

1. Bernard Berenson's *The Italian Painters of the Renaissance* interested Camus deeply at this time.
2. «Il est des lieux où souffle l'esprit», opening line of Barrès's *La Colline inspirée*.
3. Notebooks (1951).
4. Oswald Spengler: *Le Déclin de l'occident* (Paris: Gallimard, 1948, Vol. I, p. 133).

الفصل العاشر

1. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 155.

الفصل الحادي عشر

1. *L'Etranger*, p. 79.

الفصل الثاني عشر

1. L'Etranger, p. 77.
2. La Peste, pp. 15-16.
3. Justin O'Brien (trans.), The Fall (New York: Alfred A. Knopf, 1957), pp. 12-14.
4. «Le Renégat», L'Exil et le royaume, p. 49.
5. Justin O'Brien (trans.), The Fall (New York: Alfred A. Knopf, 1957), p. 14.
6. The inhabitants of Taghaza are clad in black robes and their faces are covered with black veils.

الفصل الثالث عشر

1. Albert Camus: «Avant-Propos» to L'Etranger (New York: Appleton-Century-Crofts, 1955), p. vii.
2. Ibid., p. viii.
3. L'Etranger, p. 81. The variants in the manuscript here are illuminating: (1) «I understood that I would be punished for having destroyed on a dazzling beach the unusual silence which was a revelation that I should have understood and which made me happy» and (2) «I understood that I had done wrong to destroy on a dazzling beach the unusual silence which made me happy». Meursault's «crime» recalls that of Coleridge's Ancient Mariner. Like the ancient mariner, Meursault has transgressed a natural, not a human law. Eventually, what frees Meursault (as it frees the ancient mariner) is the awareness of the beauty and, therefore, the sacredness of all living things.

الفصل الرابع عشر

1. «Le Théâtre et son double» (1944 Gallimard edition), pp. 22-26.
2. Camus, as he started work on his novel, listed in his Notebooks: Thucydides: History of the Peloponnesian War; Boccaccio: «The Plague in Florence» (no doubt in the Decameron); Manzoni: The Betrothed; Daniel Defoe: Journal of the Plague Year; H. de Manfred and Jack London, each with the note «The Scarlet Plague». And he listed innumerable others, including memoirs by Mathurin Marais; accounts by Michelet, Pushkin, Charles Nicole and others; history, statistics, and symptoms culled from the works of doctors such as Antonin Proust; passages in the Bible (particularly as he started on his second version and admonished himself «use the

- Bible») and principally from Deuteronomy, Leviticus, Exodus, Jeremiah, and Ezekiel.
3. Camus describes the real prototypes of both these characters in his Notebooks.
 4. Grand's story of his youthful love for Jeanne appears in Camus's Notebooks at a very early period.

الفصل الخامس عشر

1. Mihail Lermontov, *A Hero of Our Time* (Garden City, N.Y.: Doubleday Anchor Books, 1958). Translated from the Russian by Vladimir Nabokov.
2. «Jonas» calls to mind the last part of Gide's satire, *Le Prométhée mal enchaîné*, and the dilemma of Tityrus. Tityrus, instead of reclining happily in the shade (as in Virgil), plants a tree; he must then tend the tree, make alleys and a garden, and finally he finds himself as completely hedged in by outside obligations as Jonas.

الفصل السادس عشر

1. «Camus vous parle», *Le Figaro littéraire*, May 16, 1959.
2. Camus's *Les Esprits* is an adaptation of Larivey's comedy (*Les Esprits*, ca. 1579), which was itself an adaptation of Lorenzo de Medici's *L'Aridoso*. Camus said that his adaptation dated back to 1940 and was destined for the group «movement for popular culture and education» in Algeria; it was played in Algeria in 1946 and later reworked for the 1953 production at the Angers summer festival (see the preface to the 1953 Gallimard edition).

الفصل التاسع عشر

1. *L'Homme révolté*, introduction, p. 15.
2. In *Réflexions sur la peine capitale* (Paris: Calmann-Lévy, 1957), pp. 123-180.
3. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 18.
4. *L'Homme révolté*, p. 16.
5. *Le Mythe de Sisyphe*, p. 26.
6. Frank Josserand, «Interview avec Albert Camus», in *La Gazette de Lausanne*, No. 73, Mar. 27-28, 1954, p. 9.
7. Jeanine Delpech, «Interview avec Albert Camus». In *Les Nouvelles littéraires*, No. 954, Nov. 15, 1945.

الفصل العشرون

1. Le Mythe de Sisyphe, p. 21.
2. Le Mythe de Sisyphe, p. 27.
3. Ibid., p. 28.
4. Ibid., p. 29.
5. Ibid., p. 31. A Pascalian formula.
6. Ibid., p. 119.
7. Ibid., p. 164.
8. Ibid., p. 164.
9. Ibid., p. 168.

الفصل الحادي والعشرون

1. First published in a limited edition by Charlot (1950), it is the opening and longest essay of L'Eté (pp. 13-36).
2. L'Eté, pp. 93-104 (written in 1947).
3. Ibid., p. 102.
4. «L'Exil d'Hélène» (1948), in L'Eté.
5. «Prométhée aux enfers», in L'Eté, p. 84.
6. «Ni victimes ni bourreaux», Actuelles I, p. 144.
7. These are: (1) «Remarque sur la révolte», L'Existence, pp. 10-23, Collection la métaphysique (Paris: Gallimard, 1945); (2) «Les Meurtriers délicats», La Table ronde, No. 1, 1948, pp. 42-50; (3) «Le Meurtre et l'absurde», Empédocle, No. 1, 1949, pp. 10-27; (4) «Nietzsche et le nihilisme», Les Temps modernes, August, 1951, pp. 399-407; and (5) «Lautréamont et la banalité», Cahiers du Sud, No. 37, 1951, pp. 399-407.
8. These were first published as editorials in Combat, Nov. 19-30, 1946, and reproduced in Caliban, November, 1947.

الفصل الثاني والعشرون

1. Scene VI, in Camus's unpublished adaptation.
2. L'Homme révolté, p. 301.
3. See «Prométhée aux enfers».
4. Unpublished manuscript, 1952.
5. Ibid.
6. Ibid.
7. Written by Raymond Aron and Jules Monnerot, among others.
8. L'Homme révolté.
9. «L'Exil d'Hélène», in L'Eté, p. 108.
10. In L'Eté.

الفصل الثالث والعشرون

1. L'Eté, p. 137.
2. «Retour à Tipasa», p. 159.
3. Ibid., p. 110.
4. L'Eté, p. 167.
5. L'Eté, p. 188.
6. Preface to The Myth of Sisyphus, translated by Justin O'Brien (New York: Alfred A. Knopf, 1955).
7. Ibid.
8. Ibid.
9. See «Le Refus de la haine», Camus's preface to L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française by Konrad Bieber (Geneva: Droz, 1954). Also in Témoins, Spring, 1955.
10. Actuelles II, p. 76.

الفصل الرابع والعشرون

1. L'Homme révolté, p. 373.
2. «L'Artiste en prison», Camus's preface to La Ballade de la geôle de Reading by Oscar Wilde, translated by Jacques Bour (Paris: Falaize, 1952).
3. «Retour à Tipasa», in L'Eté, p. 159.
4. L'Exil d'Hélène», in L'Eté, p. 115.
5. Actuelles I, p. 263.
6. Ibid., p. 264.
7. «Le Témoin de la liberté», Actuelles I, p. 254.
8. Ibid., p. 253.
9. Le Mythe de Sisyphe, p. 134.
10. Notebooks. See also «L'Art et la révolte» in L'Homme révolté.
11. «L'Enigme», in L'Eté, pp. 131-133.
12. Albert Camus, «Melville», Les Ecrivains célèbres, III (Paris: Editions d'Art, Mazerod, 1953).
13. L'Homme révolté, p. 339.
14. Ibid., p. 324.
15. Ibid., p. 319.
16. L'Envers et l'endroit (Paris: Gallimard, 1958), Preface, p. 33.

المراجع

مؤلفات كامو

الروايات

- La Chute* (Récit). Paris: Gallimard, 1956. (*The Fall*. Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1957.)
- L'Etranger* (Récit). Paris: Gallimard, 1942. (*The Stranger*. Translated by Stuart Gilbert. New York: Alfred A. Knopf, 1946; Vintage, 1954. Translation published in England under the title *The Outsider*.)
- L'Exil et le royaume* (Nouvelle). Paris: Gallimard, 1957. (*Exile and the Kingdom*. Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1957.)
- La Peste* (Chronique). Paris: Gallimard, 1947. (*The Plague*. Translated by Stuart Gilbert. New York: Alfred A. Knopf, 1948.)

المسرحيات

- Caligula and Three Other Plays*. Translated by Stuart Gilbert. Preface by Camus translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1958.
- L'Etat de siège*. Paris: Gallimard, 1948.
- Les Justes*. Paris: Gallimard, 1950. (*The Just Assassins*. Translated by Elizabeth Sprigge and Philip Warner. Microfilm, 1957.)
- La Révolte dans les Asturies: Essai de création collective*. Algiers: Charlot, 1936.

الترجمات والاقتباسات

- Un Cas intéressant* (Dino Buzzati). Paris: L'Avant-scène, 1955.
Le Chevalier d'Olmédo (Lope de Vega Carpio). Paris: Gallimard, 1957.
La dernière fleur (James Thurber). Paris: Gallimard, 1952.
La Dévotion à la croix (Pedro Calderón de la Barca). Paris: Gallimard, 1953.
Les Esprits (Pierre de Larivey). Paris: Gallimard, 1953.
Les Possédés (Dostoevsky). Paris: Gallimard, 1959. (*The Possessed*. Translated by Justin O'Brien with a foreword by Camus. New York: Alfred A. Knopf, 1960.)
Requiem pour une nonne (William Faulkner). Paris: Gallimard, 1957.

المقالات المجموعة

- Actuelles I, II, III*. Paris: Gallimard, 1950, 1953, 1958.
L'Envers et l'endroit. Algiers: Charlot, 1937. Reprinted Paris: Gallimard, 1957 and 1958, with preface by Camus.
L'Été. Paris: Gallimard, 1954.
L'Homme révolté. Paris: Gallimard, 1951. (*The Rebel*. Translated by Anthony Bower with a preface by Sir Herbert Read. New York: Alfred A. Knopf, 1954; Vintage, 1956.)
Lettres à un ami allemand. Paris: Gallimard, 1945.
Le Mythe de Sisyphe. Paris: Gallimard, 1943. (*The Myth of Sisyphus*. Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1955.)
Noces. Algiers: Charlot, 1938. Reprinted Paris: Gallimard, 1947.
Speech of Acceptance upon the Award of the Nobel Prize for Literature. Translated by Justin O'Brien. New York: Alfred A. Knopf, 1958; and *The Atlantic*, May, 1958, pp. 33-34.

الدفاتر

CAMUS, ALBERT. "Pages de Carnet," *Symposium*, XII (Spring-Fall, 1958), 1-6.

مقدمات كتب متفرقة

Bieber, Konrad. *L'Allemagne vue par les écrivains de la résistance française*. Geneva: Droz, 1954.

Camus, Albert. *L'Etranger*. Edited by Germaine Brée and Carlos Lynes, Jr. New York: Appleton-Century-Crofts, 1955.

Chamfort. *Maximes et anecdotes*. Monaco, 1944.

Char, René. *Das brautliche Antlitz*. Translated by Johannes Hübner and Lothar Klünner. Frankfurt: K. O. Gotz, 1952. The preface has been reprinted in *René Char's Poetry*. Editions de Luca, 1956. Translated by David Paul.

Clairin, P. E. *Dix Estampes originales, présentées par Albert Camus*. Paris: Rombaldi, 1946.

Faulkner, William. *Requiem pour une nonne*. Translated by M. E. Coindreau. Paris: Gallimard, 1957.

Guilloux, Louis. *La Maison du peuple*. Paris: Grasset, 1953.

Héon-Canonne, Jeanne. *Devant la mort*. Paris: Siraudeau, 1951.

Leynaud, René. *Poésies posthumes*. Paris: Gallimard, 1947.

Martin du Gard, Roger. *Oeuvres Complètes*. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1955.

Mauroc, Daniel. *Contre-Amour*. Paris: Editions de Minuit, 1952.

Méry, Jacques. *Laissez passer mon peuple*. Paris: Editions du Seuil, 1947 (preface reprinted in *Actuelles II*).

Rosmer, A. *Moscou sous Lénine: Les Origines du communisme*. Paris: Editions de Flore, Pierre Horay, 1953.

Salvet, André. *Le Combat silencieux*. Le Portulan, 1945.

Wilde, Oscar. *La Ballade de la geôle de Reading*. Paris: Falaize, 1952.

الكتب التي شارك فيها

Désert vivant: Images en couleurs de Walt Disney. Textes de Marcel Aymé, Louis Bromfield, Albert Camus. . . . Paris: Société française du livre, 1954.
Koestler, Arthur, and Camus, Albert. *Réflexions sur la peine capitale: Introduction et étude de Jean Bloch-Michel*. Paris: Calmann-Lévy, 1957.

المقالات المتفرقة

"Calendrier de la liberté," *Témoins*, No. 5, Spring, 1954.
"Herman Melville," *Les Ecrivains célèbres*, III. Paris: Editions d'Art, Mazerod, 1953.
"L'Intelligence et l'échafaud," *Confluences*, July-August, 1943.
"Lettre à Roland Barthès," *Club*, February, 1955.
"Le Meurtre et l'absurde," *Empédocle*, No. 1, 1949.
"My Debt to Spain," *New Leader*, June 9, 1958.
"La Nausée," *Alger-Républicain*, October, 1938.
"Nietzsche et le nihilisme," *Les Temps modernes*, August, 1951.
"Préface à une anthologie de l'insignifiance," *Almanach des lettres et des arts*, Summer, 1945.
"La Présentation de la revue Rivages," *Rivages*, Algiers, 1939.
"Portrait d'un Elu," *Les Cahiers du sud*, April, 1943, pp. 306-311.
"Réflexions sur le Christianisme," *La Vie intellectuelle*, Dec. 1, 1946.
"Remarque sur la révolte," published in the collection *L'Existence*. Paris: Gallimard, 1945.

- "Rencontres avec André Gide," *Hommage à André Gide*.
Paris: N.R.F., 1951.
"Reportage sur la Kabylie," *Alger-Républicain*, June 5-15,
1939.
"Sur une Philosophie de l'expression," *Poésie*, January, 1944,
pp. 15-23.

المقابلات

- "Albert Camus (1913-1960), A Final Interview," *Venture*,
Spring-Summer, 1960, pp. 25-39.
"Camus nous parle," *Le Figaro littéraire*, May 16, 1959.
Gazette de Lausanne, March 28, 1954.
Gazette des lettres, May 10, 1951, and Feb. 15, 1952. (The
Feb. 15 interview also appears in J. C. Brisville's book,
Camus, pp. 249-255.)
Les Nouvelles littéraires, No. 954, Nov. 15, 1945.
"Obstinate Confidence of a Pessimistic Man: Albert Camus
Answers Questions Put to Him by Jean Bloch-Michel," *The
Reporter*, Nov. 28, 1957.
"Réponses à Jean-Claude Brisville," 1959, in *Camus* by J. C.
Brisville, pp. 256-261.
"Servir," *Revue de Lausanne*, December, 1945.

مؤلفات حول كامو

التراجم

- Bollinger, Renate. *Albert Camus. Eine Bibliographie der
Literatur über ihn und sein Werk*. Cologne: Greven Ver-
lag, 1957.

الكتب باللغة الفرنسية

- Brisville, Jean-Claude. *Camus*. Paris: Gallimard, 1959.
Champigny, Robert. *Sur un héros païen*. Paris: Gallimard, 1959.
Luppé, Robert de. *Albert Camus*. Paris: Editions Universitaires, 1958.
Maquet, Albert. *Albert Camus ou l'invincible été*. Paris: Editions Debresse, 1955. (English-language translation, *Albert Camus: The Invincible Summer*, by Herma Brissault. New York: G. Braziller, 1958.)
Quillot, Roger. *La Mer et les prisons: Essai sur Albert Camus* (with an extensive bibliography of Camus's work). Paris: Gallimard, 1956.
Thorens, Léon. *A la rencontre d'Albert Camus*. Brussels-Paris: La Sixaine, 1946.

الكتب باللغة الانجليزية

- Cruickshank, John. *Albert Camus*. London: Oxford University Press, 1959.
Janna, Thomas. *The Thought and Art of Albert Camus*. Chicago: Henry Regnery Co., 1958.
Thody, Philip. *Albert Camus: A Study of His Work*. London: Hamish Hamilton, 1957. Distributed by Macmillan, New York.

اعداد مجلات خاصة بكامو

- 'Albert Camus,' *La Table Ronde*, February, 1960.
'Albert Camus,' *Preuves*, April, 1960.
'Albert Camus,' *Yale French Studies*, Spring, 1960.
'Hommage à Camus (1913-1960),' *La Nouvelle Revue Française*, March 1, 1960.

الكتب الانجليزية التي تعرضت للكامو

- Collins, James D. *The Existentialists; A Critical Study*. Chicago: Henry Regnery Co., 1952.
- Copleston, F. C. *Existentialism and Modern Man*. A paper read to the Aquinas Society of London on April 14, 1948. London: Blackfriars Publications, 1953.
- Curtis, Anthony. *New Developments in the French Theatre*. A critical introduction to the plays of Sartre, de Beauvoir, Camus, and Anouilh. London: The Curtain Press, 1948.
- Gassner, John. *Masters of the Drama*. New York: Dover Publications, 1954.
- Kaufmann, Walter A. *Existentialism from Dostoevsky to Sartre*. New York: Meridian Books, 1956.
- Lerner, Max. "Camus and the Outsider," in *Actions and Passions: Notes on the Multiple Revolutions of Our Time*. New York: Simon and Schuster, 1949.
- Sartre, Jean-Paul. *Literary and Philosophical Essays*. Translated by Annette Michelson. New York: Criterion Books, 1955.

المقالات باللغة الانجليزية

- Abel, Lionel. "Letter from Paris," *Partisan Review*, 16 (April, 1949), 395-399. (Camus, *et al.*)
- "Absurdiste," *The New Yorker*, Vol. 22 (April 20, 1946).
- Ayer, A. J. "Albert Camus," *Horizon*, 13 (March, 1946), 155-168.
- Bieber, Konrad. "Engagement as a Professional Risk," *Yale French Studies*, No. 16 (Winter, 1955-56), pp. 29-39.
- Bieber, Konrad. "The Translator—Friend or Foe?" *French Review*, 28, No. 6 (May, 1955), 493-497.
- Biographical sketch, *Saturday Review of Literature*, 31 (July 31, 1948), 10.
- Brée, Germaine. "Albert Camus and the Plague," *Yale French Studies*, No. 8 (1951), 93-100.

- Brée, Germaine. "Albert Camus: An Essay in Appreciation," *New York Times Book Review*, January 24, 1960.
- Brée, Germaine. "Camus' *Caligula*: Evolution of a Play," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 43-51.
- Brée, Germaine. "Introduction to Albert Camus," *French Studies*, 4 (January, 1950), 27-37.
- Brombert, Victor. "Camus and the Novel of the 'Absurd,'" *Yale French Studies*, 1, No. 1 (Spring-Summer, 1948), 119-123.
- Bruckberger, Raymond-Leopold. "The Spiritual Agony of Europe," *Renascence*, 7, No. 2 (Winter, 1954), 70-80.
- Champigny, Robert. "Existentialism and the Modern French Novel," *Thought*, 31, No. 122 (Autumn, 1956), 365-384.
- Chiaromonte, N. "Albert Camus," *New Republic*, 114 (April 29, 1946), 630-633.
- Chiaromonte, Nicola. "Albert Camus and Moderation," *Partisan Review*, 25 (October, 1948), 1142-1145.
- Chiaromonte, Nicola. "Sartre versus Camus: A Political Quarrel," *Partisan Review*, 19, No. 6 (November-December, 1952), 680-686.
- Chisholm, A. R. "Was Camus a Plagiarist?" *Meanjin*, 9, No. 2 (Winter, 1950), 131-133.
- Copleston, Frederick C. "Existentialism and Religion," *Dublin Review*, No. 440 (Spring, 1947), 50-63. (Camus, Marcel, Sartre.)
- Cruickshank, John. "Camus and Language," *Littérature Moderne*, Year VI, No. 2 (March-April, 1956), 197-203.
- Duhrssen, Alfred. "Some French Hegelians," *Review of Metaphysics*, 7, No. 2 (December, 1953), 323-337.
- Durfee, Harold A. "Camus' Challenge to Modern Art," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 14, No. 2 (December, 1955), 201-205.
- "Eternal Rock Pusher, The," *Newsweek*, 27 (April 15, 1946), 97-99.
- Fernaud, Jacques. "Humanism in Contemporary French Fiction," *American Society Legion of Honor Magazine*, 2, No. 4 (Winter, 1951), 341-353.

- Fiedler, L. A. "The Pope and the Prophet," *Commentary*, 21 (February, 1956), 190-195.
- Fowlie, Wallace. "The French Literary Mind," *Accent*, 8, No. 2 (Winter, 1948), 67-81.
- Fowlie, Wallace. "French Literary Scenc," *The Commonweal*, 56 (May 30, 1952), 202.
- Frank, W. "Life in the Face of Absurdity," *New Republic*, 133 (Sept. 19, 1955), 18-20.
- Freyer, Grattan. "The Novels of Albert Camus," *Envoy*, 3, No. 11 (October, 1950), 19-35.
- Frohock, W. M. "Camus: Image, Influence and Sensibility," *Yale French Studies*, 2, No. 2 (Fourth Study), 91-99.
- Galand, René. "Four French Attitudes on Life: Montherlant, Malraux, Sartre, Camus," *New England Modern Language Association Bulletin*, 15, No. 1 (February, 1953), 9-15.
- Galpin, Alfred. "Italian Echoes in Albert Camus: Two Notes on *La Chute*," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 65-79.
- Garvin, Harry R. "Camus and the American Novel," *Comparative Literature*, 8, No. 3 (Summer, 1956), 194-204.
- Gassner, John. "Forms of Modern Drama," *Comparative Literature*, 7, No. 2 (Spring, 1955), 129-142.
- Genêt. "Letter from Paris," *The New Yorker*, 29 (May 30, 1953), 82.
- Gershman, Herbert S. "On *L'Etranger*," *French Review*, 29, No. 4 (February, 1956), 299-305.
- Glicksberg, Charles I. "The Novel and the Plague," *University of Kansas City Review*, 21, No. 1 (Autumn, 1954), 55-62.
- Grubbs, Henry A. "Albert Camus and Graham Greene," *Modern Language Quarterly* 10, No. 1 (March, 1949), 33-42.
- Guérard, A. J. "Albert Camus," *Foreground* (Cambridge, Mass.), I, No. 1 (March, 1946).
- Hanna, Thomas. "Albert Camus and the Christian Faith," *The Journal of Religion*, October, 1956, pp. 224-233.
- Harrington, Michael. "The Despair and Hope of Modern Man," *The Commonweal*, 63, No. 2 (Oct. 14, 1955), 44-45.

- Harrington, M. "Ethics of Rebellion," *The Commonwealth*, No. 59 (Jan. 29, 1954), pp. 428-431.
- Hart, J. N. "Beyond Existentialism," *Yale Review*, 45, No. 3 (March, 1956), 444-451. (On *The Myth of Sisyphus*.)
- Heppenstall, Rayner. "Albert Camus and the Romantic Protest," *Penguin New Writing*, No. 34 (1948), pp. 104-116.
- Hoffman, Frederick. "Camus and America," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 36-42.
- John, S. "Image and Symbol in the Work of Albert Camus," *French Studies*, 9, No. 1 (January, 1955), 42-53.
- Kahler, Erich. "The Transformation of Modern Fiction," *Comparative Literature*, 7, No. 2 (Spring, 1955), 121-128. (Zola, Aym , Rousset, J. Green, Proust, Sartre, Camus, Malraux, Gide.)
- Kohn, H. "Man the Undoer," *Saturday Review*, 37 (Feb. 13, 1954), 14-15.
- Korg, J. "The Cult of Absurdity," *The Nation*, 181 (Dec. 10, 1955), 517-518.
- Le Grand, Albert. "Albert Camus: from Absurdity to Revolt," *Culture* (Quebec), December, 1953, pp. 406-422.
- Lesage, Laurence. "Albert Camus and Stendhal," *French Review*, 23, No. 6 (May, 1950), 474-477.
- McPheeters, D. W. "Camus' Translations of Plays by Lope and Calderón," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 52-64.
- "Man in a Vacuum," *Time*, 47 (May 20, 1946), 92.
- Mason, H. A. "M. Camus and the Tragic Hero," *Scrutiny*, 14, No. 2 (December, 1946), 82-89.
- Mohrt, Michel. "Ethic and Poetry in the Work of Camus," *Yale French Studies*, 1, No. 1 (Spring-Summer, 1948), 113-118.
- O'Brien, Justin, and Roudiez, Leon S. "Camus," *Saturday Review*, Feb. 13, 1960.
- Peyre, Henri. "Friends and Foes of Pascal in France Today," *Yale French Studies*, No. 12 (Fall-Winter, 1953), pp. 8-18.

- Peyre, Henri. "The Resistance and Literary Revival in France," *Yale Review*, 35, No. 1 (September, 1945), 84-92.
- "Portrait," *Saturday Review of Literature*, 29 (May 18, 1946), 10.
- "Portrait," *Saturday Review of Literature*, 34 (Jan. 13, 1951), 44.
- "Portrait," *Theatre Arts*, 31 (March, 1947), 54.
- "Portrait," *U.N. World*, 4 (February, 1950), 34-35.
- "Practising Rebel: Albert Camus' *The Rebel*, A," *Times Literary Supplement* (London), No. 2707 (Dec. 18, 1953), pp. 809-810.
- Rolo, Charles. "Albert Camus: A Good Man," *The Atlantic*, May, 1958, pp. 27-33.
- Roth, Leon. "A Contemporary Moralism: Albert Camus," *Philosophy*, October, 1955, pp. 291-303.
- Roudiez, Leon S. "The Literary Climate of *L'Etranger*: Samples of a Twentieth-Century Atmosphere," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 19-35.
- Simpson, Lurline V. "Tensions in the Works of Albert Camus," *Modern Language Journal*, 38, No. 4 (April, 1954), 186-190.
- Spiegelberg, Herbert. "French Existentialism: Its Social Philosophies," *Kenyon Review*, 16, No. 3 (Summer, 1954), 446-462. (Camus, Merleau-Ponty, Sartre.)
- Stockwell, H. R. C. "Albert Camus," *The Cambridge Journal*, 7, No. 11 (August, 1954), 690-704.
- Strauss, Walter A. "Albert Camus' *Caligula*: Ancient Sources and Modern Parallels," *Comparative Literature*, 3, No. 2 (Spring, 1951), 160-173.
- Tillich, Paul. "Existential Philosophy," *Journal of the History of Ideas*, January, 1944, pp. 44-70.
- Todd, Olivier. "The French Reviews," *Twentieth Century*, 153 (January, 1953), 36-46. (Camus, Sartre, et al.)
- Vigée, Claude. "Metamorphoses of Modern Poetry," *Comparative Literature*, 7, No. 2 (Spring, 1955), 97-120.
- Viggiani, Carl A. "Camus in 1936: the Beginnings of a Career," *Symposium*, XII, Nos. 1, 2 (Spring-Fall, 1958), 7-18.

- Viggiani, Carl A. "Camus' *L'Etranger*," *Publications of the Modern Language Association*, 71, No. 5 (December, 1956), 865-887.
- Wollheim, Richard. "The Political Philosophy of Existentialism," *The Cambridge Journal*, 7, No. 1 (October, 1953), 3-19.

الفهرست

- ۱ -

- آبیا ، ادولف ۱۶۰ هـ
« آخر يوم في حياة محكوم بالاعدام » (هوغو)
۱۳۳ هـ
آداموف ، آرثر ۱۳۶ هـ
آرتو ، انطونان ۱۳۶ هـ ، ۱۳۶ هـ ، ۱۶۱ هـ
۱۶۱ هـ ، ۱۶۲ هـ ، ۱۶۲ هـ ، ۱۷۴ هـ
آفینیون ۶۹
آنچیر ۶۹ ، ۱۶۵
آیک ، جان فان ۱۵۰
ابقطیس ۸۹
ابیزة ۸۷
الاحتلال الالمانی النازی لفرنسا ۱۸ ، ۴۹ ،
۵۲ ، ۱۰۴ ، ۱۰۶ ، ۱۴۲ هـ ، ۲۲۷
« الاحمر والاسود » (ستندال) ۱۳۳ هـ
« الاخوة کارامازوف » (دوستوفسکی) ۴۳ ،
۲۰۳ ؛ اقتباس کوبو له : ۴۳
« الادراک ومنصة الاعدام » (کامو) ۲۶۵
اراغون ، لويس ۳۸
« الارواح » (کامو) ۱۵۹ ، ۱۶۴
« الارواح » (لاریفی) ۶۹ ؛ اقتباس کامو له : ۶۹
« الازمنة الحديثة » (مجاله) ۶۷ ، ۲۱۳ هـ ، ۲۴۰ ،
۲۴۶
اسبانيا ۴۴ ، ۶۳ ؛ في « الحصار » : ۱۶۸
« اسطورة سيزيف » (کامو) ۱۹ ، ۵۰ ، ۵۴ ،
۱۱۴ ، ۱۵۷ هـ ، ۲۰۷ ، ۲۱۲ ، ۲۱۳ هـ ،
۲۱۷ ، ۲۲۳ هـ ، ۲۳۵ ، ۲۳۸ ، ۲۵۲ ،
۲۶۵ ، ۲۶۲ ؛ کتابته : ۲۳ ، ۲۱۵ ،
۲۲۷ ، ۲۳۳ ؛ ملخصه : ۲۱۵ ، ۲۱۷ ،
۲۱۸ - ۲۲۵ ؛ نشره : ۲۲۷ ؛ نصوص
منه : ۲۱۷ ، ۲۱۸ ، ۲۱۹ ، ۲۲۰ ، ۲۲۲ ،
۲۲۳ ، ۲۲۴ ؛ نقد وتحليل : ۱۴۵
- ۲۲۴ ، ۲۲۵ ، ۲۲۶ ، ۲۳۱ ، ۲۳۲ ، ۲۵۳
« شجار اللوز » (کامو) ۵۰ ؛ کتابته : ۲۳۰ ؛
نص منه : ۵۰ - ۵۱
الاطلس (جبال) ۲۲
« اعراس » (کامو) ۲۳ ، ۷۸ ، ۹۱ ، ۹۳ ، ۹۴ ،
۹۶ ، ۹۷ ، ۱۰۰ ، ۱۲۳ ، ۲۰۷ ، ۲۰۹ ،
۲۲۹ ؛ نص منه : ۹۴ ، ۹۶
« اعراس في تيباسه » (کامو) ۹۴ ، ۹۶ ؛ نص
منه : ۹۵
الاعريق ۳۱ ، ۵۰ ، ۱۰۱ ، ۱۶۳ ، ۲۳۵
اغواب : في « الحجر النامي » : ۱۵۲ ، ۱۵۳
« الاغوار السفلى » (غورکي) ۴۳ ؛ اقتباس له :
۴۳
افريقيا ۱۶ ، ۲۲ ، ۲۶ ، ۳۱ ، ۴۵ ، ۹۸ ،
۲۳۱ ، ۲۵۱ ، ۲۷۱
« الافکار » (باسکال) ۲۵۳
افلاطون ۳۵
افلاطونية الجديدة ۳۶
افلوطين ۳۵ ، ۳۶ ، ۸۱
« اکسبريس » (مجله) ۶۲
آلان (اميل شارتييه) ۲۴۱ هـ
« الجير - ريبيليکان » (جريدة) ۳۹ ، ۵۳
المانيا ۳۷ ، ۳۸ ، ۴۴ ، ۴۸ ، ۵۵
المانيا الشرقية ۶۳
امريکا ، انظر : الولايات المتحدة
امريکا الجنوبية ۶۸ ، ۲۵۰ هـ
امستردام ۱۲۱ ؛ في « السفوط » : ۱۱۳ ،
۱۲۲ ، ۱۲۳
« الامل » (کامو) ۶۸
انجلترا ۴۴
« انحطاط القرب » (شبنفلر) ۳۶
« الانسان الاول » (کامو) ۱۰ ، ۷۱ ، ۷۵ ، ۲۷۲

اوغسطين (القديس) ٣٥ ، ٣٦ ، ٨٩
 اوفيدو : في «ثورة في جبال الاستوريا» :
 ٤١ ، ٤٢ ، ٤٣
 اوفيرن ٥٣ ؛ في «المارق» : ١١٤
 ايسخلس ١٥٩
 ايرلر ، فريتز ١٦٠ هـ
 ايطاليا ١٧ ، ٤٨ ، ٧٣ ، ٩٣ ، ٩٦
 «ايام القصب» (مارلو) ٤٠ ، ٤١

او. هنري (وليم سموني بوتر) ١٥١
 «اوبانيشاد» ١٦١
 اوروبا ١٣ ، ١٥ ، ١٦ ، ١٧ ، ٣٤ ، ٣٦ ،
 ٥٥ ، ٩٨ ، ٩٩ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٦٠ هـ ،
 ١٦٧ ، ٢٣٥ ، ٢٤٦ ، ٢٥٢ ، ٢٧١ ؛ في
 «سوء التفاهم» : ١٩٣ ؛ في «الطاعون» :
 ١٤١ ؛ في «التمرد» : ٢٣٧ ؛ في «الموت
 السعيد» : ٨٠

— ب —

بروست ، مارسل ٣٤ ، ١٢٤ ، ٢٦١ ، ٢٦٧
 « بروميثيوس في الجحيم » (كامو) ٢٣٣
 « بروميثيوس مقيدا » (ايسخلس) ٤٤ ،
 ١٦٠ ، ٢٣٥ ؛ اقتباس كامو له : ٤٤ ،
 ٢٣٥ ، ١٦٠
 بريتون ، اندريه ١٣٦ هـ
 بريخت ، برتولد ١٧٣
 « برينيس » (راسين) ٢٦٢
 بيسيگاري ، ارنست ٣٢
 « بطل من عصرنا » (رومنتوف) : نص منه :
 ١٤٧
 بلانشو ، موريس ٧٥
 «بلدتنا» (وايلدر) ٤٣
 بلكور ٢٢ ، ٢٣ ، ٢٦ ، ٨٨
 البليار (جزر) ١٧
 بنتلي ، اريك ١٦٥
 بنوا ، بيير ٣١
 بو ، انطوان ١٦٠ هـ
 بو ، لونييه ١٦٠ هـ
 « بودجوفيكي » (العنوان السابق لـ «سوء
 التفاهم») ١٦٧
 بوسكو ٧٤
 بوفوار ، سيمون دي ٦٦
 بولندا ٦٣
 بيا ، باسكال ٥٣

باني ، جاستون ١٦٠ ، ١٦١ هـ
 بارتيس ، موريس ٨٤ ، ٩٤ ، ٢١٦
 بارو ، جان لوي ١٦١ هـ ، ١٧٣ ، ١٧٤
 «باري - سوار» (جريدة) ٤٩
 بارييس ٩ ، ١٥ ، ١٧ ، ٢٦ ، ٣٢ ، ٤٩ ، ٥١ ،
 ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٩ ، ٧٠ ، ٧٣ ، ٧٤ ،
 ١٦١ هـ ، ٢٥٨ هـ ؛ في «السقوط» :
 ١١٣ ؛ في «الفريب» : ١٣١
 باسكال ٢٥ ، ٨٩ ، ١٠١ ، ٢١٦
 بالي ١٦١ هـ
 بترارك ٧٤
 «بحث في الاستخدام الصحيح للحريية»
 (غرينيه) ٣٥
 البحر الابيض المتوسط ٢١ - ٢٢ ، ٢٤ ، ٤٥ ،
 ٨٧ ، ٢٧٢
 «البحر من قرب» (كامو) : مكانته ٢٥٢ ؛ نشره :
 ٢٤٩ ؛ نصوص منه : ٢٥٠ ، ٢٥١ ؛ نقده
 وتحليله : ٢٥٠
 «البديل» (دوستوفسكي) ٢١٢
 براغ : في «العذاب في الروح» : ٨٧ ؛ في
 «الموت السعيد» : ٨٠ ، ١٣٢
 البربر ٢٣ ، ٣٩ ؛ في «المارق» : ١٢٣
 بركلييس ١٥٩ ، ١٦٣ هـ
 برنابوس ٢١٠

بنتونيف ، جورج ١٦٠ ، ١٦١ هـ
بير ، هنري ١٥
بير ، غبريل ٥١ ، ٥٤
بيفي ، شارل ٢٤١ هـ
« بيالي يد » (ملفيل) ٢١٢ ، ٢٦٤ ، ٢٦٥
« بين كلا ونعم » (كامو) ٨٦

— ت —

« تأملات حول المصلحة » (كامو) ١٦ ، ١٣٣ هـ
٢٠٧ - ٢٠٨
« تأملات في العنف » (كامو) ٢٣٩ ، ٢٤٠ هـ
« تأملات في المسرح » (بارو) ١٦١ هـ
نابور ، بولين ١٣٣ هـ
التجميع الثوري الديهوفراطي ٦٦
تجميع الشعب الفرنسي ٦٦
تحرير فرنسا خلال الحرب ١٤ ، ٥٩ ، ٦١ هـ
٦٢ ، ٦٣ ، ٢٣٩ ، ٢٥٨
تستوف ، ليون ٢٥ ، ٢١٢
تشيغاليف ، مكسيم ٢٤٢
تشيكوسلوفاكيا ٤٤ ؛ في « سوء التفاهم » :
١٦٧
تشيهابوي ٩٦
تشيونوا (تلال) ٢٢
تغازه ١٢١ ؛ في « المارق » : ١١٤ ، ١٢٢ ،
١٢٣ ، ١٢٦
تورغنييف ، ادفان ٧٥
تولستوي ، ليو ٧٥ ، ٢٦١
توباسه ٢٢ ، ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ٢٣٢ ، ٢٥٠

— ث —

الثورة الجزائرية ٦٣ ، ٦٤
« ثورة في جبال الاستوريا » ٤١ ، ٤٢
توسيدبدبس ١٢٠ هـ

— ج —

جانسون ، فرنسيس ٢١٣ هـ ، ٢٤٠
جامعة الجزائر ٢٧ ، ٢٩
جائزة نوبل للادب لكامو ٩ ، ١٠ ، ١٥ ، ٢٧ ،
٧٤ ؛ نص من خطاب كامو لدى
استلامها : ٢٥٦ ، ٢٧١
جرمين ، لوي ٢٧
الجزائر (البلاد) ١٧ ، ٢٢ ، ٢٣ ، ٢١ ، ٣٢ ،
٤ ، ٦٢ ، ٦٣ ، ٦٤ هـ ، ٨٤ ، ٢٢٩ ،
٢٧٠ ؛ في « الصيف » : ١٥١ ؛ في
« المرأة الزانية » : ١٥١
الجزائر (المدينة) ١٩ ، ٢١ ، ٢٢ ، ٢٥ ،
٢٦ ، ٢٧ ، ٣١ ، ٣٢ ، ٣٣ ، ٣٩ ، ٤٠ ،
٤١ ، ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٦٤ ،
٧٠ ، ٧٩ ، ٨٠ ، ٨٣ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ١٢١ ،
١٥٩ ، ١٦٠ ، ١٦٠ ، ٢٠٩ ، ٢٢٠ ، ٢٣٢ ؛ في
« الغرب » : ١٠٩ ، ١١٠ ، ١١٩ ، ١٢٢ ،
١٢٣ ، ١٢٦ ؛ في « المارق » : ١١٤
« الجزر » (غرينيه) ٣٤
الجمهورية الثالثة (في فرنسا) ٦١
جميلة ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٥ ، ٩٧ ، ٢٧١
« جناز لراهبة » (فوكنر) ٧٠ ، ٧١ ، ١٥٧ ،
١٦٥ ، ١٧٨ ، ١٧٨ هـ ، ١٧٩ ؛ اقتباس
كامو له : ٧٠ ، ١٥٧
« جناز لراهبة » (كامو) ٧١ ، ١٦٥ ، ١٦٦ ،

جيد ، اندريه ٣١ ، ٢٤ ، ٣٧ ، ٦٠ ، ٧٧ هـ ،
 ٨٤ ، ١٠٥ ، ١١٧ ، ١١٨ ، ٢٦١ ، ٢٧١ هـ
 جيرودو ، جان ١٥٧ ، ١٦٣ ، ١٦٦ هـ
 جيو تو ٩٦
 ١٧٨ ، ١٨٠ هـ
 جوفيه ، لوي ١٦٠ ، ١٦١ هـ
 « جوناس » (كامو) ٣٥٨ هـ ؛ نقد وتحليل :
 ١٥١
 جونو ، جان ٧٤

- ح -

الحزب الاشتراكي (في فرنسا) ٦٠
 الحزب الشيوعي (في فرنسا) ٣٧ ، ٣٨ ،
 ٤٠ ، ٦١ ، ٦٦ ، ٢٤٧ ، ٢٥٣ هـ
 « الحصار » (كامو) ٦٨ ، ١٥٧ ، ١٧٤ هـ
 ٢٥٥ ؛ تمثيلها : ١٧٤ هـ ؛ مكانتها :
 ١٧٤ هـ ؛ ملخصها : ١٦٨ ؛ نقد وتحليل :
 ١٦٥ ، ١٦٦ ، ١٧٢ ، ١٧٣ ، ١٧٥ ، ١٨٩ هـ
 - ١٩٣ ؛ و « سوء التفاهم » : ١٧٤ ؛
 و « الطاعون » : ١٧٤ ، ١٧٤ هـ ؛
 و « العادلون » : ١٧٤ ؛ و « كالبفولا » :
 ١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٩ ، ١٩١ - ١٩٢ هـ
 « الحكم » (شامفور) ٢٦٥
 « الحكماء » (دي بوفوار) ٦٦
 « الحياة السعيدة » (كامو) ٧٧ ، ٧٨ ، ٨٤ هـ
 « حياة القياصرة » (سوطونيوس) ١٦٦ هـ
 « حب الحياة » (كامو) ٨٧
 « الحجر النامي » (كامو) : بناؤه : ١٥١ ؛
 ملخصه : ١٥٢ ، ١٥٣
 الحرب الاهلية الاسبانية ٤٤ ، ٩٨ ؛ فسي
 « الطاعون » : ١٤٠
 « حرب طروادة » (جيرودو) ١٦٣
 الحرب العالمية الثانية ١٤ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٤٤ ،
 ٤٥ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ هـ
 ٥٣ ، ٥٦ ، ٦٢ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ هـ
 ١٠٦ ، ١١٢ ، ٢٠٨ ، ٢٢٨ ، ٢٣٢ هـ
 ٢٣٨ ، ٢٤٨ ، ٢٥٧ هـ
 حركة التحرير الوطني ٥١
 الحركة الجمهورية الشعبية ٦٥
 الحركة السرية ، انظر : المقاومة السرية
 الفرنسية
 « حرم » (فوكنر) ١٧٨ ، ١٧٨ هـ

- خ -

« خرافة » (فوكنر) ١٧٩ هـ
 «خدمة لا مجدية » (مونترلان) ٤٨ هـ

- د -

« دليل صغير لمدن لا ماضي لها » (كامو) ٢٢٩ هـ
 دوستويفسكي ٣٦ ، ٦٨ ، ٧١ ، ١٢٠ هـ
 ١٥٧ ، ١٨١ ، ١٨٢ ، ٢٠٣ ، ٢٠٤ هـ
 ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢١٢ هـ ، ٢١٧ ، ٢٥٦ هـ
 ٢٦١
 « دروب الحرية » (سارتر) ٨٧ هـ
 « دفاقر » (كامو) ٢٠ ، ٢٣ ، ٣٣ ، ٣٧ ، ٤٥ هـ
 ٥٠ ، ٥٥ ، ٥٧ ، ٦٨ ، ٨٤ ، ١٠٩ هـ
 ١٢٧ ، ١٦٠ ، ١٧٠ ، ٢٧١ ؛ نصوص
 منها : ٢٨ ، ٤٨ - ٤٩ ، ١٤٤ هـ

ديفول ، الجنرال شارل ٦٦
ديفو ، دانيال ١٣٦ هـ ، ١٧٤
ديكرو ، اتين ١٦١
« ديوان » ليتو ٥٣

دولان ، شارل ١٦٠ ، ١٦١ هـ
« دون جوان » (بوشكين) ٤٤
« دون جوان » (كامو) ٧١
ديب ، محمد ٣٢
ديتريش ، مارلين ٢٨

- ر -

رويليس ، عمانويل ٢٢
« روبير غيسكار » (كلايست) ١٣٦ هـ
روسو ، جان جاك ٢٤٢
روسيا ٣٧ ، ٦٣ ، ٦٦ ؛ في « العادلون » :
١٩٩
روما ٣١ ، ٣٩ ؛ في « كاليقولا » : ١٦٦ ،
١٨٨ هـ
رومنتوف ١٤٧
« الريح في جميلة » (كامو) ٩٥
ربسلبرغ ، ثيو فان ٦٠
الريفيرا الفرنسية ٧٤
رينان ، ارنست ٣٢

راسين ٢٦٢
رامبو ، آرثر ٢٤٢
راينهارت ، ماكس ١٦٠ هـ
« رحلة الى نهاية الليل » (سيلين) ٢١٦
« رسائل الى صديق الماني » (كامو) ١٦ ،
٥١ ، ٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٥٨ ، ٦١ ، ٦٥ ؛
كتابتها : ٢٢٧ ، ٢٣٣ ، ٢٣٨ ، ٢٤١ ؛
نص منها : ٥٦ - ٥٧
« رسائل من العالم السفلي » (دوستوفسكي)
١٢٠ هـ ، ٢١٢ هـ
رمبراندت ٢٦٢
روا ، جول ٣٢

- س -

سانت اكسوبري ، انطوان دي ٢١٠ ، ٢١٦
الستالينية ٦٣
ستانسلافسكي ، قسطنطين ١٦٠ هـ
السريالية ٣٨
« سفينة التماسك » (فلدراك) ٤٤
« السقوط » (كامو) ١٤ ، ٧١ ، ١٠٣ ،
١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٧ ، ١٢٠ هـ ،
١٢٤ ، ١٢٦ ، ١٥١ هـ ، ٢٧١ ؛ الترجمة
الامريكية له : ١٥ ؛ الجدل حوله : ١٠٤ ؛
ديكوره : ٢٤ ؛ الزمن فيه : ١٢٥ ؛
شهرة : ١٠٣ ؛ مكانته : ١٦ ؛ ملخصه :
١١٣ ، ١٤٨ ؛ نص منه : ١١٩ ؛ نقده

ساد ، المركيز دي ٢٤٢
سارتر ، جان بول ١٨ ، ١٩ ، ٣٥ ، ٥٩ ، ٦٦ ،
٦٧ ، ٨١ ، ٨٧ هـ ، ٩٠ ، ٩٧ ، ١٢٠ هـ ،
١٥٧ ، ٢١١ ، ٢١٢ ، ٢١٩ هـ ، ٢٢٦ ،
٢٢٧ ، ٢٣٢ ، ٢٤١ هـ ، ٢٤٦ ، ٢٤٧ ،
٢٤٨ ، ٢٥٣ ، ٢٦١ ، ٢٥٨
ساسانوف ، سيرغي ٢٤٢
« ساعي البريد يدق مرتين » (كين) ١٢٠ هـ
سافتكوف ، بوريس ١٧٥ ، ١٧٦ ، ١٧٧ ،
١٩٨ ، ١٩٩
سان اتين ٥٣
سان جوست ، لوي ٢٤٣

وتحليله : ١٤٧ ، ١٤٨ ، ١٤٩ ، ١٥١ ، « سوء التفاهم » (كامو) ٥٠ ، ٥٨ ، ٦٨ ،
 ١٦٥ ، ٢٧٠ هـ ؛ و « البديل » : ٢١٢ هـ ؛
 و « جوناس » : ١٥١ ؛ و « رسائل من
 العالم السفلي » : ١٢٠ هـ ، ٢١٢ هـ
 ١ « ساستينا » (روخاس) ٤٤
 ساي ، راول ٣٢
 سموريل ، البير ٢١٢
 سموطونيوس ١٦٦ هـ ، ١٨٤
 سوفوكليس ١٥٩
 ١٧١
 سيدي بن العباس ٣٣

- ش -

شمانوبريان ، فرانس وا رينيه ٦٠ ، ٨٤ ، ٩٤ ، شكسبير ، وليم ٥٠ ، ٢٦١
 ٢١٦
 شمار ، رينيه ٧٤
 شمارلو ، ادمون ٣٢
 شينغلر ، اوزفالد ٣٦ ، ١٠٠ ، ١٩٧ ، ٢١٢ ، الشيعوية ٢٨ ، ٦٥ ، ٦٦ ، ٦٧ ، ٢٤١ هـ ،
 ٢٤٣
 ٢٦٣

- ص -

صالة بادوفاني ٤٠
 « الصامتون » (كامو) ١٥١
 الصحافة السرية (في فرنسا) ٥٥ ، ٦١
 الصحافة الشيوعية (في فرنسا) ٦٥ ، ٦٦ ، « الصيف في الجزائر » (كامو) ٩٥
 ٢٤٣ ، ٢٤٦
 الصحراء الكبرى ٢١ ، ١٢١
 « الصيف » (كامو) ٢٤ ، ٢٠٧ ، ٢١٣ هـ
 ٢٣٣ ، ٢٤٩ ، ٢٥٠

- ض -

« الضيف » (كامو) : ملخصه : ١٥١ ، ١٥٢ ؛ نقده وتحليله : ١٥٤

- ط -

« الطاعون » (كامو) ٢٤ ، ٥٠ ، ٥٤ ، ٥٨ ، ٢٧١ ؛ الزمن فيه : ١٢٥ ؛ شهرته
 وذيوعه : ١٤ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ؛ كتابته
 ونشره : ١٧٤ هـ ؛ مكانته : ١٦ ؛ ملخصه :
 ١٢١ ، ١٢٢ ، ١٢٤ ، ١٧٤ ، ٢٥٥ ، ٦٨ ، ١٠٣ ، ١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٢٠ ،
 ٢٩٨

١١٢ - ١١٣ ؛ نص منه : ١١٩ ؛ نقده
وتحليله : ١١٧ ، ١١٨ ، ١٣٥ - ١٤٦ ، « طعام الارض » (جيد) ٣٤
١٤٧ ، ١٦٥ ، ٢٥٦ ؛ و « الحصار » :

- ع -

« عايت العالم الغربي » (سينغ) ٤٤
« العادلون » (كامو) ٦٨ ؛ كتابته : ١٧٤ هـ ؛
ملخصه : ١٦٨ ، ١٧٥ ؛ نشره : ١٥٧ ؛
نص منه : ٢٠٠ ؛ نقده وتحليله : ١٦٥ ،
١٦٦ ، ١٧٤ ، ١٧٥ ، ١٧٦ - ١٧٨ ،
١٩٣ ، ١٩٨ - ٢٠٣ ، ٢٤٥ ؛ و « الحصار » :
١٧٤ ؛ و « سوء التفاهم » : ١٧٥ ،
١٩٨ ، ١٩٩ ، ٢٠٠ ؛ و « الغريب » :
٢٠٠ .
العبث ١٩ ، ٤٢ ، ٨٨ ، ٩٠ ، ١١٤ ، ٢٠٨ ،
٢١٥ ، ٢٢٣ ، ٢٢٥ ، ٢٣٠ ، ٢٣٧ ،
٢٤٠ ، ٢٤٩ ، ٢٦٩ ؛ عند سارتر : ٢٢٧ ؛
عند كامو : ١٠١ ، ٢١٦ ، ٢١٨ ، ٢١٩ ،
عمرش ، جان ٣٢ ،
« عودة الابن الخاطيء » (جيد) ٤٤
« العودة الى تيباسه » (كامو) ٢٤٨ ، ٢٤٩ ،
عين فوكلو ٧٤

-- غ --

غاليما (دار النشر) ٥٣ ، ٦٨
غاليما ، ميشيل ٩
غاييل ، كلارك ٢٨
« الغثيان » (سارتر) ٨١ ، ٢١٩ هـ
القران غينيول (مسرح) ١٦٢
« الغريب » (كامو) ٢٣ ، ٢٤ ، ٣٣ ، ٤٩ ،
٥٤ ، ٥٩ ، ٧٨ ، ٧٩ - ٨١ ، ١٠٣ ،
١٠٤ ، ١٠٥ ، ١٠٦ ، ١٠٩ ، ١١٧ ،
١٢٠ ، ٢٧١ ؛ تحليل سارتر له : ١٢٠ هـ ؛
ديكور : ١٢١ - ١٢٢ ؛ الزمن فيه :
١٢٤ ، ١٢٥ ؛ شهرته : ١٤ ، ١٠٣ ؛
مكانته ١٦ ؛ ملخصه : ١١٠ - ١١٢ ؛
نشره : ١٤ ، ١٠٣ ؛ نصوص منه : ١١١ ،
١١٩ ، ١٦٧ - ١٦٨ ، ١٧٢ ؛ نقده
وتحليله : ١٢٩ - ١٣٤ ، ١٣٥ ، ١٦٥ ،
٢٦٤ ؛ و « بيلي بسد » : ٢١٢ ؛
و « العادلون » : ٢٠٠ ،
غريشيه ، جان ٢٩ ، ٣٤ ، ٣٥ ، ٣٨ ، ٨٣ ،
٢١٢
غوينو ، جوزيف آرثر ٢١٢
غيانا الفرنسية ٣٩

— ف —

« فارس اوليدو » (دي فيفا) ٧١ ، ١٥٩ ، فرومنتان ، اوجين ٣١	
١٦٥ ؛ اقتباس كامو له : ٧١ ، ١٥٩ ، فرويد ، سيجموند ٩٩	
١٦٥	فلوبير ، جوستاف ٣١ ، ١١٧
الفاشية ٣٧	فلورنسا ٩٣ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ٢٠٩
فاغنر ، رتشارد ١٧٣	« الفنان وعصره » (كامو) ٢٦٨ ، ٢٦٩
فالري ، بول ٢٦١	فود ، فرانسين ٤٩
فرانكو (الجنرال) ٣٧ ، ٦٣	فونسيه ، ماكس بول ٣٢
فرعون ، سولود ٣٢	فوكس ، جورج ١٦٠ هـ
فرقة راديو الجزائر ٤٤	فونكر ، وليم ٧٠ ، ٧١ ، ١٥٧ ، ١٦٦ ، ١٧٨ ، ١٧٩
فرنسا ٩ ، ١٧ ، ١٨ ، ٢٣ ، ٣١ ، ٣٦ ، ٣٧ ، ٣٩	فوكو ، شارل دي ٣٢
٣٩ ، ٤٠ ، ٤٨ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٥	« في اللامبالاة » (غرينيه) ٣٥
٥٥ ، ٥٦ ، ٥٧ ، ٦١ ، ٦٣ ، ٦٥ ، ٦٧ ، ٧٥	فيفا ، لوبي دي ٧١ ، ١٥٩ ، ٢٦١
١٦٠ هـ ، ٢١٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤١ ، ٢٤٣ ، ٢٤٦	فيليفان ٩
	فيو كولومبيير (مسرح) ١٦٠ ، ١٦٠ هـ

— ق —

قادش : في « الحصار » : ١٦٨ ، ١٧٢ ، فلسطين ٢١ ، ٢٣٠	
١٧٣ ، ١٨٩ ، ١٩٠	القضية الجزائرية ١٥ ، ٦٢ ، ٦٤ ، ٧٥
القبائل ٤٩	« قضية ممثلة » (بوتزاني) ٧١ ، ١٦٥ ؛
قبرص ٦٣	اقتباس كامو له : ٧١ ، ١٦٥
« القتل الحساسون » (كامو) ١٧٥	

— ك —

كافكا ، فرانز ٢٠٩ ، ٢١٧ ، ٢١٧ هـ ، ٢٦١ ، ٢٦٥	١٧٠ ، ١٧١ ، ١٧٣ ، ١٨٢ ، ١٨٣ —
كالديرون ، بدرو ١٥٩ ، ٢٦١	١٨٩ ، ١٩٠ ، ١٩١ ، ١٩٣ ؛ و «الحصار»:
« كاليغولا » (كامو) ٦٨ ، ١٥٧ ؛ اخراجها :	١٧٣ ، ١٧٤ ، ١٨٩ ، ١٩١ ، ١٩٢ ؛
١٥٩ ؛ كتابتها : ٢٣ ، ١٦٩ ؛ مكانتها :	و « سوء التفاهم » : ١٧١
٢٠٤ ؛ ملخصها : ١٦٦ ؛ نص منها :	كاليغولا (كايوس قيصر اغسطس جرمانيكس)
١٩٢ — ١٩٣ ؛ نقدها وتحليلها : ١٦٦ ، ١٦٦ هـ ، ١٦١ ، ١٦٢ هـ	١٦٦ هـ ، ١٧٠
	كريغ ، غوردن ١٦٠ هـ ، ١٦١ ، ١٦٢ هـ

- كلايست ، هينرش. فون ١٣٦ هـ
« كلنا قتلة » (فيلم عن كتاب كامو : «تأملات
حول القفلة») ١٣٣ هـ
كلو ، رينيه جان ٣٢
كلوديل ، بول ١٥٧ ، ١٦٣ هـ
كليرمون فيراند ٤٩
كوبو ، جاك ٤٣ ، ١٦٠ ، ١٦٠ هـ
كوريا ٦٣
كوليت ٢٦١
كومبا (الجريدة) ١٤ ، ٣٩ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٥٣ ،
٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ ؛ نصوص منها :
٥٢
كومبا (الشبكة) ٥١ ، ٥٣ ؛ وانظر ايضا :
المقاومة السرية الفرنسية
الكوميدي فرانسيز ١٦١ هـ
كيارومونتي ، نيكولا ١٦
كيركفارد ، سورين ٣٥ ، ٨٩ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ هـ
كيريا ، كاسيوس ١٦٦ هـ ، ١٦٩
كين ، جيمس ١٢٠ هـ

— ل —

- لا بانيليه ٥٣
« لا ضحايا ، ولا جالدون » (كامو) ٢٢٣ ،
٢٣٩
اللاسامية ٦٣
لافال ، بيير ٣٨
لافيت ، مدام دي ٢٦١
« اللغز » (كامو) ٢١٣ هـ ، ٢٤٩
لوتريامون ٢٤٢
لوبي ، بيير ٣١
لورماران ٩ ، ١٠ ، ٧٤ ، ٧٥ هـ
لومت ، سطني ١٦٩ هـ
ليل سور لا سورغ ٧٤
لينو ، رينيه ٥٣ ، ٥٤
ليون ٤٩ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ هـ

— م —

- « المارق » (كامو) ١٠٤ ، ١٠٦ ، ١١٧ ،
١٢٤ ؛ نص منه : ١١٩ ؛ نقده وتحليله :
١٤٧ ، ١٥٠ ، ١٥١ ؛ و « جوناس » :
١٥١
ماركس ، كارل ٢٤٠ ، ٢٤٢ هـ
الماركسية ٣٨ ، ٦٤ ، ٦٧ ، ١٠٦ ، ٢٣٩ هـ
٢٤٤ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ هـ
المارن (معركة) ٢٤
مارنغو ١١٩ ؛ في « الغريب » : ١١٩
مازيه سان قوا ٥٣
مالرو ، اندريه ٣٤ ، ٣٨ ، ٤٠ ، ٤١ ، ٤٥ هـ
٥٣ ، ٦٠ ، ٧٥ ، ٨٩ ، ٩٨ ، ٢١٠ هـ
٢١٦ ، ٢٢٢ ، ٢٢٦ ، ٢٢٧ ، ٢٦١ هـ
٢٦٣
« المتمرد » (كامو) ١٧ ، ١٩ ، ٥٤ ، ٥٨ هـ
٦٧ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ١٠٣ ، ١١٤ ، ١٢٧ هـ
١٧٥ ، ٢٠٧ ، ٢٣٨ ، ٢٣٩ ، ٢٤٨ هـ
٢٥٢ ، ٢٦٨ ، ٢٦٩ ؛ الجدل حوله :
١٤ ، ١٥ ، ٢١٠ ، ٢١٣ هـ ، ٢٤٦ هـ
٢٥٣ ؛ شهرته : ١٠٣ ؛ كتابته : ١٧٤ هـ
٢٣٣ ، ٢٣٩ ؛ مكانته : ١٦ ؛ ملخصه :
٢٤٠ - ٢٤٦ ؛ مناقشة سارتر له :
٢٣٢ ؛ نصوص منه : ٣٤ ، ٢٣٦ ؛ نقده
وتحليله : ٢٠٨ ، ٢٣٣ ، ٢٣٦ ، ٢٣٧ هـ

١٥٧ ؛ اقتباس كامو له : ١٠ ، ٧١ ،

١٥٧

« المسوسون » (كامو) ١٥٩ ، ١٦٥ ؛
مكانته : ٢٠٤ ؛ نقده وتحليله : ١٨٠ -

١٨٢ ، ٢٧١

مندوي ٢١

منديس فرانس ، بيري ٦٢

« المنفى والموت » (كامو) ٧١ ، ١٠٣ ،

١٠٤ ، ١١٤ ، ١٥٠ ، ١٥١ ، ٢٥٨ هـ ،

٢٧١ ؛ نقده وتحليله : ٢٧٠ ، ٢٧١

موريسان ، غي دي ٨٨ ، ١٥١

« موبى دك » (ملفيل) ١٣٦ ، ٢١٢ ، ٢٦٤ ،

٢٦٥

« الموت السعيد » (كامو) ٧٨ ، ١٠٩ ، ٢٧٢ ؛

نص منه : ٧٧ ؛ نقده وتحليله : ٧٩ -

٨١ ، ١٣١

موريك ، فرانسوا ٢٠٨

موسكو ٣٨ ؛ في « العادلون » : ١٦٨

موسولينى ، بنيتو ٣٧

موليير (جان بابتيست بوكلان) ٢٦١

مونترلان ، هنري دي ٣١ ، ٣٤ ، ٨٤ ، ٩٧ ،

١٥٧ ، ٢١٦ ، ٢٦١

مونتين ، ميشيل دي ٣٥

ميورقه (جزيرة) ٨٧

٢٥٢ ، ٢٥٣ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧

المجز ٦٣

مدغشقر ٦٣

« مذكرات ارهابي » (سافنكوف) ١٧٥

« المرأة الزانية » (كامو) : ملخصه : ١٥١ ؛

نقده وتحليله : ١٥٤

مسرح العمال ٤٠ ، ٤١ ، ٤٣ ، ٤٤ ، ١٥٨ ،

١٥٩ ، ١٦١ ، ١٦٢ ، ٢٣٥

« مسرح القسوة » (آرتو) ١٦١

« المسرح والطاعون » (آرتو) ١٦١

« المسرح وظله » (آرتو) ١٣٦ ، ١٦١ هـ

المسيح : في « الاخوة كارامازوف » : ٢٠٣ ؛

في « جناز لراهبة » لفوكتر : ١٧٩ ؛ في

« الحجر النامي » : ١٥٣ ، ١٥٤ ؛ في

« الطاعون » : ١٤٣

معمري ، مولود ٣٢

« مقالة في السلفية » (غرينيه) ٣٥

المقاومة السرية الفرنسية ١٤ ، ٤٨ ، ٥١ ،

٥٤ ، ٥٩ ، ٦١ ، ٦٢ ، ٦٥ ، ٦٨ ، ٧٤ ،

٢٣٨ ، ٢٥٨

المقاومة الشيوعية ٥١

مقدمة كامو لـ « حكم » شامفور ٢٦٥

ملفيل ، هرمان ١٢٩ ، ١٣٦ ، ٢١٢ ، ٢١٦ ،

٢٦٤ ، ٢٦٥

« المسوسون » (دوستوفسكي) ١٠ ، ٧١ ،

— ن —

نيتشه ١٠ ، ٣٦ ، ٤٥ هـ ، ٥٧ ، ٨١ ، ١٢٧ ،

١٦١ ، ١٦٤ ، ٢٠٩ ، ٢١٢ ، ٢٤٢ ، ٢٦٢

نتنبايف ، سيرغي ٢٤٢

« نفي هيلانه » (كامو) ٢٣٣

الذمسا ٤٤

— ه —

هايديفر ، مارتن ٣٥ ، ٢١٢

« هاملت » (شكسبير) ٥٠ ، ١٦٧ هـ

هتلر ، أدولف ٣٧ ، ٥٥	هولندا : في « السقوط » : ١٢٦
هراند ، مارسل ٦٩	هي ، سيمون ٣٣
« هكذا تكلم زرادشت » (نيتشه) ٥٥ هـ	هيل ، فريدريك ١٦٣
همنفواي ، ارنست ١٢٠ هـ	هيروشيما ٦٣
هوبريس ١٥١ ، ١٦٤ ، ١٨٣	هيفل ، جورج ٣٥ ، ٢٣٩ ، ٢٤٠ ، ٢٤٠ هـ ،
هوسرل ، ادمند ٣٥ ، ٢١٢	٢٤٢ ، ٢٤٤

و -

وادي القناصل ٥١	« الولاء للصليب » (كالديرون) ٦٩ ، ١٥٩ ،
وابلد ، اوسكار ٣١	١٦٥ ؛ اقتباس كامو له : ٦٩ ، ١٥٩ ،
وابلد ، ثورنتون ٤٣	١٦٥
« الوجه واللقا » (كامو) ٢٣ ، ٢٦ ، ٣٤ ،	الولايات المتحدة ٦٦ ، ٦٨ ، ٢٤٦
٧٢ - ٧٣ ، ٧٤ ، ٧٨ ، ٨٣ ، ٨٤ ، ٨٧ ،	وهرا ٢١ ، ٢٨ ، ٣٣ ، ٤٩ ، ٥٠ ، ١٢١ ،
٩٠ ، ٩٢ ، ٩٤ ، ٩٧ ، ١٠٠ ، ١٢٣ ،	٢٣٠ ؛ في « الطاعون » : ١٠٥ ، ١١٢ ،
٢٧٠ ، ٢٧٢ ؛ نص منه : ٧٢ - ٧٣ ؛	١١٩ ، ١٢٢ ، ١٢٣ ، ١٢٦ ، ١٣٥ ،
مقدمة كامو له : ٢٥٨ ، ٢٥٨ هـ	١٣٨ ، ١٣٩ ، ١٤٠ ، ١٤١ ، ١٤٢ ،
« الوجود والعلم » (سارتر) ٢٥٣	١٤٣ ، ١٤٤ ، ١٤٥ ؛ في « وهران ، او
الوجودية ١٩ ، ٨٩ ، ٢١١	مستقر المينوتور » : ٢٣٠ ، ٢٣١
« وقائع » (كامو) ١٧ ، ٦٢ ؛ « وقائع ١ » :	« وهران ، او مستقر المينوتور » (كامو) ٥٠ ؛
٦٢ ، ٢٣٣ ؛ « وقائع ٢ » : ٦٧ ؛	كتابته : ٢٢٩ ؛ نقده وتحليله : ٢٣٠ ،
« وقائع ٣ » : ١٥	٢٣١ ، ٢٣٢

ي -

ياسبرز ، كارل ٣٥ ، ٢١٢	١٧٤
يوربيدس ١٦٠	اليونان ٤٤ ، ١٥٩
اليوغا ١٦١	يونان (النبي) : في « جوناس » : ١٥١
« يوميات عام الطاعون » (ديفو) ١٣٦ هـ ،	اليونسكو ٦٣



البير كامو

لقد بدأ اسم البير كامو يذيع في
الأوساط الأدبية بعيد الحرب العالمية
الثانية كما كان ذاغماً إبان حركة
المقاومة السرية بوصفه شاباً نشيطاً
مقاتلاً ومديراً لجريدة كوميا، فضلاً
عن كونه كاتب الرواية القصيرة
المشهورة «الغريب» التي نشرت عام
١٩٤٢.

ولم يمض وقت يذكر حتى أصبح
كل كتاب يكتبه كامو حدثاً أدبياً
يتوقعونه ويستقبلونه بحرارة في
باريس ليناقشوه أو يهاجموه أو
يناقحوا عنه، ثم لا يلبث أن يترجم
إلى لغات كثيرة ليصبح من جديد
موضوع هجوم أو مدح أو تفهيد.

إن مدى كتابات كامو أعظم مما
قد يدركه البعض، فثمة كتب أربعة
على الأقل مما كتب وهي:
«الغريب»، و «الطاعون»، و
«المتنرد» و «السقوط» وصف كل
منها عند صدوره بأنه أهم كتابات
جيل بكامله، وليس بين ما كتبه
كامو ما يمكن أن يقال عنه بأنه
ليس بشئ شأن من ناحية أو
أخرى.

To: www.al-mostafa.com